D.r BERNARDO MARRAI

LA PRIMAVERA DEL BOTTICELLI ◎ LE CANTORIE DI LUCA DELLA ROBBIA E DI DONATELLO ◎ LA SEPOLTURA DI LEMMO BALDUCCI ◎ OPERE D'ARTE DELL'ARCISPEDALE DI SANTA MARIA NUOVA.

Con 5 tavole

FIRENZE
TIPOGRAFIA DOMENICANA
Via Ricasoli, 63

1907

Al Chiar.^mo Comm. Alfonso Sparagna

omaggio

di

B. Mattei

D.r BERNARDO MARRAI

LA PRIMAVERA DEL BOTTICELLI ◎ LE CANTORIE DI LUCA DELLA ROBBIA E DI DONATELLO ◎ LA SEPOLTURA DI LEMMO BALDUCCI ◎ OPERE D'ARTE DELL'ARCISPEDALE DI SANTA MARIA NUOVA.

Con 5 tavole

FIRENZE
TIPOGRAFIA DOMENICANA
Via Ricasoli, 63

1907

Degli scritti, che ho raccolto in questo opuscolo, furono anni sono pubblicati nel periodico " L'Arte, già Archivio Storico dell'Arte " (1), quello sulla " Primavera del Botticelli ", e nell'" Arte e Storia " quelli sulle " Cantorie di Luca della Robbia e di Donatello " (2) e sulla " Sepoltura di Lemmo Balducci " (3). Nuova è la pubblicazione degli atti che precedettero l'acquisto che fece nel 1897 il Ministero della Pubblica Istruzione delle " Opere d'Arte dell'Arcispedale di S. Maria Nuova, ora esposte parte nella Galleria degli Uffizi, parte nel Museo Nazionale ".

Questi ultimi tre scritti, in cui si fa una semplice esposizione di fatti, basata su documenti o notizie storiche certe, avendo in sè stessi, per tenue che ne sia l'importanza, la propria ragione di essere, non richiedono da parte mia verun preambolo.

Non così è per lo scritto sulla " Primavera ", avendovi io esposta una nuova interpretazione del suo contenuto allegorico, e perciò ravvisato in alcune figure della poetica scena una personalità diversa da quella che, per una prevalente opinione, veniva loro attribuita.

---

(1) Anno I, fasc. X-XII.

(2) Anno XIX, n. 1, 2, 3, 4 e 5, 1900.

(3) Anno XIII, n. 3, 1905.

Donde in me la necessità di enunciare per qual ragione e a qual fine mi sono indotto a ristamparlo.

Fra le varie interpretazioni, che si erano date dell'allegoria del celebre dipinto, io nel mio scritto mi era limitato a confutare quella più fortemente stabilita e comunemente accettata, che le Stanze per la giostra del Poliziano ne avessero al pittore più che ispirata genericamente l' idea, somministrato specificamente il soggetto, poichè vi avesse egli, così tenevasi per fermo, raffigurato la Simonetta Vespucci e Giuliano de' Medici, come il poeta umanista li descrive nel primo loro incontro, in quel suo poema.

E così, per non aver io tenuto conto della spiegazione che dell'allegoria del quadro aveva poco prima dato Emil Jacobsen nell'Archivio Storico dell'Arte [4], spiegazione che, per il suo carattere demoniaco, ebbi l' incauta sincerità di qualificare, in nota, come del tutto fantastica, mi attirai da quel critico sulla mia interpretazione una sequela di censure, non meno erronee nel fondo che smodate nella forma [5].

Di quelle censure facile mi fu la piena confutazione, e dimostrare in pari tempo fino alla massima evidenza quanto l'allegoria demoniaca dello scrittore ~~tedesco~~ danese fosse non solo fantastica, ma anche per più ragioni assurda. E questo io feci in un articolo, che pubblicai nella Rassegna Internazionale [6], non essendomi avventurato di mandarlo al direttore del L' Arte, nella certezza che, così com' era, scientifico bensì nel contenuto, ma vivamente

---

[4] Anno 1907, pag. 231 e segg.

[5] *L' Arte, già Archivio Storico dell' Arte.* Anno II, fasc. IV-VII.

[6] Anno II, vol. V, fasc. VI.

polemico nella forma, non avrebbe avuto l'onore di esservi pubblicato.

A questo mio articolo, critico per l' una parte, apologetico per l'altra, nessuna replica, nè a sua confutazione, nè in difesa dell'allegoria demoniaca, comparve nel L'Arte, per quanto anche il suo direttore fosse non poco interessato nella questione.

Ma feci male a non valermi del diritto, che mi spettava, di ribattere direttamente in quel periodico le censure che vi si erano fatte all'allegoria primaverile. Così è avvenuto che, mentre molti e italiani e stranieri, che ebbero cognizione del mio articolo pubblicato nella Rassegna Internazionale, me ne testimoniarono la propria adesione, qualche scrittore d'arte invece, che quella cognizione certo non ebbe, accolse favorevolmente l'allegoria demoniaca del critico ~~tedesco.~~ danese.

Ora è in me pieno il convincimento che il fatto intravveduto dallo Jacobsen nel dipinto della Primavera — l'anima della Simonetta strappantesi alle braccia del fosco demone alato e salvantesi nel prodigioso parco delle Grazie e di Flora — sia una strana allucinazione nei rispetti dell'arte, e in quelli della storia una vera aberrazione.

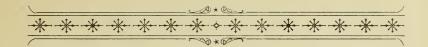
Ma non per questo intendo che la mia interpretazione debba essere da tutti accolta senz' altro; chè anzi il fine precipuo che mi sono proposto nel ripubblicare quanto nei miei due scritti sul dipinto del Botticelli si attiene più strettamente all'allegoria primaverile, è quello di offrire l' occasione perchè altri, nell' interesse degli studii dell' arte, ne faccia la confutazione, e riesca a farlo con tali ragioni da renderne evidente, in tutto o in parte, l' insussistenza.

E sarò io il primo ad applaudire.

P. S. — *Nella nota a pag. 55 sono citati due* Corali *miniati da Gherardo di Giovanni del Fora ; e così pure a pag. 79 sono attribuiti allo stesso Gherardo un* Messale *e un* Breviario. *Tali indicazioni sono date a norma di un vecchio catalogo inesatto, adottato anche dal Ridolfi nel suo opuscolo, di recente pubblicazione, del quale è parola nell'ultimo mio scritto. Di Gherardo non è che il solo* Messale, *citato nella* Relazione *del Commissariato per la antichità e le Belle Arti. Il* Breviario, *che gli è stato attribuito, è d' altra mano, com' è evidente dal carattere stilistico, diverso da quello del* Messale. *Di Lorenzo Monaco pure è uno solo dei sei* Corali, *che gli vengono attribuiti nel* Catalogo delle Opere d' Arte *dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova, pubblicato alla fine dell' opuscolo.*

LA PRIMAVERA — Dipinto di Sandro Botticelli
nella Galleria Antica e Moderna

LA

PRIMAVERA DEL BOTTICELLI

Mitico evidentemente è il soggetto raffigurato nel dipinto dell'artista geniale, con un intimo significato allegorico e con una probabile, non ancora ben chiarita, allusione storica. E di questo suo triplice carattere è necessario tenga conto chi voglia darne una retta interpretazione.

Di quali figure mitiche fosse composta la magnifica scena, e da quali fonti attingesse il pittore per la sua artistica creazione, non meno profonda nel contenuto allegorico che splendida nella espressione formale, io scrissi prima brevemente nel periodico « *L'Arte*, già Archivio Storico dell'Arte (¹) », più distesamente poi nella *Rassegna Internazionale* (²). Quel primo scritto — che ripubblico ora, intercalandovi qua e là o riportando in nota alcuni passi dell' altro scritto, e facendovi in fine un' aggiunta per meglio esplicare quale sia, nel senso allegorico della mitica scena, l' ufficio del Dio Ermes — era una semplice *risposta* a questa *domanda:* « Emil Jacobsen, nell'*Archivio Storico dell'Arte*, diede una spiegazione dell'allegoria del quadro intitolato *La Primavera* del Botticelli. Desidero sapere se possa accogliersi. — I. B. Supino. —

(¹) Anno I, fasc. XV-XVII.
(²) Anno II, fasc. VI.

Nel dipinto del Botticelli è proprio rappresentata *La Primavera*, come ci lasciò scritto il Vasari. Il quale, certo non a caso, ma in virtù di tradizione, gli dava quel titolo, sebbene le parole, con le quali ne fa ricordo « un'altra Venere (3), che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera », non investano con precisione il subietto del quadro, nè bene lo definiscano, perchè vi è bensì dipinta anche Venere, ma non è dessa la Primavera, nè le Grazie la infiorano.

I critici moderni, che si sono studiati di dare una spiegazione della geniale creazione del Botticelli come ispirata dalle *Stanze* del Poliziano, non era possibile giungessero a penetrarne l' intimo senso. Perchè la dipendenza dell'allegoria pittorica dalle *Stanze per la giostra*, costringendoli a identificare la Simonetta Vespucci con la bella giovine del quadro (la *Primavera*) che spande fiori dal grembo, e Giuliano dei Medici col Dio Ermes, li distraeva dal porre attenzione alle antiche fonti, *notissime* (4), da cui aveva attinto il Botticelli, e dal ben considerare taluni affatto peculiari caratteri del quadro, che avevano con quelle antiche fonti un più intimo e diretto rapporto che non con alcune ottave delle *Stanze*, per le quali il Poliziano aveva pure attinto a quelle fonti. Questa comune derivazione dalle stesse fonti per l'allegoria della Primavera e per talune ottave delle *Stanze*, derivazione che le fa bensì in parte rassomigliare, ma non identificare, dà ragione per credere che non alle *Stanze* s' ispirasse il Botticelli, ma dal Poliziano avesse gli elementi per la sua creazione. La quale, nei caratteri fondamentali della sua composizione, è affatto disforme dalla descrizione che il Poliziano ci fa dell' incontro di Giuliano con la bella Simonetta.

---

(3) Ha parlato innanzi del quadro « La nascita di Venere ».

(4) Vedi precipuamente A. WARBURG, *Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Frühling*.

È impossibile infatti identificare il Giuliano delle *Stanze* coll'Ermes del dipinto. Il Poliziano non ci dice che Giuliano nell'andare a caccia si fosse travestito da Ermes, con le ali ai piedi, coll'elmetto in testa e col caduceo in mano; ma ce lo descrive invece a cavallo, così:

> Vedesi lieto or qua or là volare
> Fuor d' ogni schiera il giovan pellegrino
> . . . .
> Con verde ramo intorno al capo avvolto,
> Con la chioma arruffata e polverosa,
> E d' onesto sudor bagnato il volto.

E Amore, « prendendo ivi consiglio, a sua bella vendetta, compose di lieve aere l' immagine di una cerva ». Alla cui vista « il giovine cacciatore spronò il destriere » per inseguirla, e dopo averle invano scoccato il dardo, trasse dal fodero la spada, mosse più rapidamente il corsiere a lei dietro, e già dilungatosi dai compagni

> Pervenne in un fiorito e verde prato:
> Ivi sotto un vel candido gli apparve
> Lieta una Ninfa; e via la fiera sparve.

E non appena Giuliano vede la Ninfa che raffrena il corridore, e

> .... tutto ripien di maraviglia
> Pur della Ninfa mira la figura.

E

> Tosto Cupido entro a' begli occhi ascoso
> Al nervo adatta del suo stral la cocca
> Poi tira....

e Giuliano, « ferito *dentro al core* », n' arde in tutte le midolle, ma trema, e non può levar gli occhi dalla bella Ninfa.

In tutta questa descrizione del Poliziano nulla vi ha di comune con quanto è raffigurato nel dipinto del Bot-

ticelli. La figura della *Primavera* non è sotto *un vel candido;* Ermes non è al suo cospetto, nè essa pure lo guarda, raffigurato com' è assai lungi da lei, all' estremità destra del quadro e con le spalle rivolte alle altre figure. Amore poi, non già nascoso negli occhi della Ninfa, ma alato, bendato e volante al di sopra della madre Venere, è in atto di scagliare il dardo infiammato. Forse in Ermes, non come Dio, ma come figura di Giuliano? Amore non è solito scagliare il suo dardo a una persona che gli volga le spalle; ma tiene invece la freccia dell' arco rivolta alla terra, in direzione delle tre Grazie, non certo per iscagliar loro l' infocata saetta, poichè, se egli ferisce alla cieca, pur non risparmiando la madre, nè Zeus, nè lo stesso Nume dell' Ade

Βάλλει κεἰς 'Αχέροντα καὶ 'Αιδέω Βασιλῆα (5)

non consta che mai, presso gli antichi poeti, frecciasse le Grazie. E se scaglia il suo dardo alla terra, ne vedremo il perchè.

I tratti fisiognomici di Ermes non sono quelli di Giuliano de' Medici, come si rileva dai suoi ritratti. E il solo naso basta a differenziarli, diritto in Ermes, aquilino in Giuliano; carattere confermato dalla forte curva degli ossi nasali nel teschio, che venne fotografato quando si rinvennero le ossa di Giuliano insieme con quelle del fratello Lorenzo il Magnifico nella sagrestia nuova di S. Lorenzo.

Della Simonetta Vespucci non si hanno ritratti autentici; e perciò, quanto all' iconografia, nulla si può nè affermare nè negare. È d' uopo quindi fondarsi sui dati letterari e artistici.

---

(5) « E fin nell'Achironte saetta anche il Sire dell'Ade ». Mosco Idil. I v. 14.

La Vespucci è così descritta dal Poliziano:

Candida è ella, e candida la vesta,
Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba;
Lo inanellato crin dell' aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba.
. . . .
Ella era assisa sopra la verdura
Allegra, e ghirlandetta avea contesta:
Di quanti fior creasse mai natura
Di tanti era dipinta la sua vesta.
E come in prima al giovan pose cura,
Alquanto paurosa alzò la testa:
Poi con la bianca man ripreso il lembo
Levossi in piè con di fior pieno un grembo.
Già s' inviava per quindi partire
La Ninfa sopra l' erba lenta lenta,

quando il giovinetto innamorato la sofferma e le parla.

Non candida è la figura della *Primavera*, e non candida, ma di un bianco sudicio, ha la veste, screziata bensì di fiori; nè inanellato, ma fluente ha il crine che le pende sulla fronte in piccole ciocche, e in più copia dalle tempie; e di fiori pure ha pieno il grembo.

Tale è la rassomiglianza, se rassomiglianza anche parziale può dirsi, tra le due figure; certo nessuno avrebbe potuto ravvisare, a quei tempi, nella *Primavera* del Botticelli l'effigie della Simonetta del Poliziano. E notisi che il geniale pittore, di un' identica veste a quella della *Primavera*, anzi più bianca ed ugualmente screziata di fiori, adornava la giovine donna che, sul lido di Citera, accoglie la Venere Anadiomene, sospinta a quell' isola nella nativa conchiglia da Zefiro e da Clori.

La *Primavera* non ha già, come la Vespucci, contesta una ghirlandetta, ma di un serto ha adorno il crine, e di una ghirlanda recinto il collo. Essa incede con un lieve sorriso sulle labbra e con la destra in atto di prendere e di spargere per terra i fiori che le piovono nel grembo.

E anche di ciò nulla è nella descrizione del Poliziano; nelle cui *Stanze*, la Simonetta, non appena si accorge del giovine, che le si para dinanzi, *alza paurosa la testa*, e raccolto il lembo della veste, pieno di fiori, si leva in piedi per andarsene. Qui la scena è di due sole figure, l' una al cospetto dell' altra, non in atto di amichevole compagnia; nel quadro si ha invece una scena complessa di più figure, nessuna delle quali è al cospetto dell' altra, perchè tutte si accompagnano in festivo corteggio alla Dea Venere, precedendola o susseguendola.

Una qualche rassomiglianza fra le *Stanze* e il dipinto si ha in questi versi del regno di Venere:

> Ove tutto lascivo dietro a Flora
> Zefiro vola e la bell' erba infiora;

ma la rassomiglianza è generica, non specifica; poichè ben altri caratteri si hanno nel gruppo di Zefiro e Clori, raffigurato dal Botticelli, caratteri desunti da Ovidio ([6]), mentre il Zefiro che vola dietro a Flora e infiora la bell' erba nelle *Stanze* del Poliziano, tanto può derivare da Ovidio, quanto da altro poeta antico.

Invocata la madre dei fiori, Ovidio così le fa invito:

> Ipsa doce quae sis: hominum sententia fallax,
> Optima tu proprii nominis auctor eris.
> Sic ego, sic nostris respondet Diva rogatis:
> Dum loquitur, VERNAS EFFLAT AB ORE ROSAS.

E rose, primaverili, con altri fiori effonde e versa la madre dei fiori dalla sua bocca nel grembo della *Primavera* del Botticelli: e nulla di tutto ciò è nelle stanze del Poliziano.

Poi la Diva prosegue:

> Chloris eram quae Flora vocor. . . . .
> . . . .
> Chloris eram, NYMPHE CAMPI FELICIS, ubi audis
> Rem FORTUNATIS ante fuisse VIRIS.

([6]) FASTI, lib. V. cap. II vers. 33 e segg.

Sono queste quasi altrettante particolarità, delle quali neppur l'ombra di un cenno è nelle *Stanze* del Poliziano; e sono appunto esse, con le seguenti, che ci hanno dato la chiave dell' interpretazione della poetica e veramente geniale allegoria del pittore fiorentino:

> Ver erat; errabam: Zephyrus conspexit; abibam:
> Insequitur; fugio: fortior ille fuit.

Siamo in primavera, Zefiro spira, e al soave suo alitare si ridesta la vita nelle piante e nelle erbe, il cui verde è personificato nella Ninfa Clori (*Χλωρίς* da *χλωρός* = verde). E questa Ninfa *campi felicis*, rappresentata che fugge innanzi a Zefiro, per significare appunto il soffio di questo vento che scorre vivificatore sul verde rinascente dei campi

> Et reserata viget genitalis aura Favonî [7]

viene da esso raggiunta, fatta sua sposa e regina dei fiori, com' ella stessa narra al poeta latino:

> Vim tamen emendat dando mihi nomina nuptae:
> . . . .
> Vere fruor semper; semper nitidissimus annus:
> Arbor habet frondes, pabula semper humus.
> Est mihi foecundus dotalibus hortus in agris:
> Aura fovet; liquidae fonte rigatur aquae.
> Hunc meus implevit generoso flore maritus:
> Atque ait: arbitrium tu, Dea, floris habe.

E in tale sua qualità, rivolgendosi con la testa alquanto rialzata a Zefiro, che la segue, getta dalla bocca rose e fiori, che dal soffio di Zefiro stesso vengono sospinti nel grembo della *Primavera*, con significato evidentissimo.

---

(7) LUCREZIO. *De rerum natura*. Lib. I vers. 11.

Il mito di Clori, descritto da Ovidio o, per dire più esatto, narrato ad Ovidio dalla stessa Clori, è negli Orti delle Esperidi, dei quali essa era Ninfa; e quegli Orti, come ambiente o scena della sua allegoria, ha reso con evidenza il Botticelli mercè le *poma auree* (*μῆλα χρύσεα*), di cui le piante sempre verdi dipinte nel fondo del quadro sono adorne, non cariche, e che il Botticelli ha effigiato di una forma così peculiare ed avuto anche la finezza di artista pensatore, che nulla fa caso, di disporre con un certo ordine e appunto in pochissima quantità, a indicarne la rarità somma. E le auree poma, unico frutto di quegli Orti nella stagione primaverile, quando ivi tutto intorno la terra si ammanta di fiori, sono il segno pure evidente della primavera, che regna eterna nel giardino di Clori.

E fin qui la corrispondenza fra Ovidio e il Botticelli rispetto al gruppo di Zefiro e Clori è perfetta. E queste due figure aeree sono affatto identiche alle due figure aeree, che il Botticelli ha raffigurato, in gruppo, strettamente abbracciate, nel quadro della *Venere Anadiomene*, dal soffio loro sospinta all' isola sua nativa.

Ma, verrà fatto di domandare, come c' entrano le altre figure?

Il mito del vento primaverile e della madre dei fiori non è tutto il contenuto dell' allegoria del Botticelli, contenuto che si esplica mercè le altre figure in tutto il suo profondo e poetico significato.

Di esse in Ovidio è solo un accenno vago alle Grazie

> Protinus accedunt Charites, nectuntque coronas,
> Sertaque coelestes implicitura comas,

con caratteri evidentemente non consoni alle Grazie del Botticelli e senza la compagnia di Venere. Da altre antiche fonti ha per la composizione della sua mitica scena

attinto il Botticelli, e precipuamente dall'Ode XXX, Lib. I, di Orazio:

O Venus regina Cnidi, Paphique,
Sperne dilectam Cypron, et vocantis
Ture te multo Glycerae decoram
Transfer in aedem.
Fervidus tecum PUER, et solutis
GRATIAE zonis, properentque Nymphae,
Et parum comis sine te Iuventas,
MERCURIUSQUE.

Ma del corteggio della Venere, invocata da Orazio, solo l'*Amore, le Grazie* e *Mercurio* sono raffigurati nel dipinto del Botticelli, che alle *Ninfe* e alla *Gioventù* dell' Ode latina sostituì, come richiedeva il soggetto, il gruppo di Zefiro e Clori e la figura femminile che sparge fiori, personificazione allegorica della Primavera.

Per la Venere infatti nulla di più naturale che, rappresentandosi la primavera, nel rinverdire della natura, si rappresenti la Dea, che è la personificazione stessa della forza generatrice diffusa nella natura; anzi il risveglio di questa, al finire dell' inverno, così per la fauna, come per la flora, non avviene se non per virtù di quella Dea. Quindi è che Lucrezio, nella sublime invocazione all'alma Venere, ai divini attributi di lei, concernenti la procreazione degli animali, accoppia quelli che si riferiscono alla fecondazione delle piante:

Quae mare navigerum, quae terras frugiferentes
Concelebras; per te quoniam GENUS OMNE ANIMANTUM
CONCIPITUR visitque exortum lumina solis;
. . . . (8)
Nam simul ac species patefacta est verna diei

(8) LUCREZIO l. c., Vers. 3-5, 10-21. Dei quattro versi (6-9), che abbiamo tralasciato, vedremo in seguito quale stretta relazione abbiano col dipinto, nel senso allegorico.

Et reserata viget genitalis aura Favonî,
Aeriae primum volucres te, Diva, tuumque
Significant initum percussae corda tua vi;
Inde ferae pecudes persultant pabula laeta,
Et rapidos tranant amnes; ita capta lepore
Illecebrisque tuis omnis natura animantum
Te sequitur cupide, quo quamque inducere pergis.
Denique per maria, ac montes, fluviosque rapaces
Frondiferasque domos, camposque virentes,
Omnibus incutiens blandum per pectora amorem
Efficis, ut cupide generatim saecla propagent (9).

La rappresentazione del mito di Venere, dato il soggetto specifico dell'allegoria primaverile del Botticelli, era dunque non solo necessaria, ma intimamente connessa col

---

(9) Per aver riportato questo esordio del poema di Lucrezio, mi venne ironicamente osservato che altri l'aveva già citato prima di me. Nell'articolo da me pubblicato nella *Rassegna Internazionale,* dopo aver ribattuto, nel testo, che io non mi era punto vantato di avere scoperto le fonti classiche, da cui aveva attinto il Botticelli, perchè le aveva dichiarate NOTISSIME, quanto alla citazione di Lucrezio risposi in nota « che io stesso, il 15 agosto 1876 nella *Nazione,* diretta allora da Celestino Bianchi, scrivendo di un bellissimo cartone, delineato da Niccolò Barabino per dipingersi a fresco nel palazzo Orsini di Genova, e avendo dovuto, assai largamente per un articolo di *Cose d'Arte* in un giornale politico, trattare del *Mito di Venere,* ebbi a riportare la divina invocazione del Poeta latino a questa Dea, che l' illustre pittore aveva raffigurato in un abbraccio col figlio *Amore che le sfiorava con un bacio le labbra.* « Il concetto dell'artista, io scriveva, era stato quello di rap- « presentare *la luce che col suo bacio feconda la terra,* questa antica madre « dall'eterna giovinezza, simboleggiata nell'*Alma Venus* ». E risalendo alle origini orientali del *Mito, in cui, sotto diversi nomi, era simboleggiata la virtù generatrice diffusa nella natura,* esponeva come dai Fenici fu importato fra gli Elleni, o come questi lo trasformassero nella loro *Venere Anadiomene.* E dei pittori, che stupendamente l' avevano rappresentata, io citava degli antichi Apelle, dei moderni il Botticelli ». — Questo io scrissi allora, per avvertire il caustico mio Zoilo, « quanto fosse d'uopo scrivendo, essere sempre, se non ponderati nei giudizii, cauti almeno e anche misurati nelle censure e nei biasimi ».

mito di Zefiro e Clori. Poichè il mito di questi due Numi, come personificazione del rinverdire e del fiorire delle piante in primavera, si completa col mito di Venere, figura allegorica della generazione e della fruttificazione. E non per nulla la Vènere del quadro del Botticelli è incinta ([10]).

([10]) A questa così evidente, per quanto possa a primo aspetto parere strana, particolarità del dipinto, si è opposto che il ventre prominente *corrispondeva all'ideale di bellezza femminile del secolo XV* (*a*). Asserzione assiomatica da critici dottrinari! — La *Venere Anadiomene* dello stesso Botticelli, nuda nella nativa conchiglia, non ha il ventre prominente, essa che pure è la *Dea della bellezza!* non l'ha la *Verità*, nuda anch'essa, nel quadro della *Calunnia*; e non l'hanno, gran fatto, nemmeno le *Tre Grazie*, che fisicamente e moralmente sono il simbolo di tutto ciò che nella natura universale e nell' uomo in ispecie vi è di bello, di florido, di aggradevole e attraente! A meno che l'artista geniale non abbia voluto, per contrapposto, dando alla *Venere nascente*, alla *Verità svelata* e alle *Chariti* una pancina verginale, rappresentare in loro il tipo della bruttezza fisica e morale!

Il Botticelli assai volte ha dato alle sue figure di donna un ventre, se non sempre, a vero dire, prominente, certo un po' *panciuto*, e perfino ad Amore, come è caratteristica dei bambini; peraltro è d' uopo rilevare che il ventre della Venere non è prominente del pari in tutta la sua estensione, ma invece che nella regione epigastrica con graduale diminuzione in basso, com' è solito in molti per naturale conformazione e anche in alcune figure femminili del Botticelli e nella stessa figura della Primavera, è rigonfio assai più nella regione ipogastrica, cioè sopra e dinanzi al bacino, con quell' avvallamento ai lati, che è proprio delle donne incinte assai innanzi nella gestazione. Si osservi poi com' è discinta la veste intorno al seno, con una doppia curva molto più sentita che in altre donne del pari discinte del Botticelli, nelle quali la veste cade più diritta in basso o con una leggera curva uniforme in fuori. Si osservi l'atto peculiare dell' incedere, lo stesso portamento della Venere e anche il pallore speciale del volto (la *facies gestantis*, volgarmente il *visuccio*), quel pallore che ad altri è parso indizio di malinconia. Il quale sentimento è affatto alieno da quella scena ch' è il *sorriso*

(*a*) *L' Arte, già Archivio Storico dell' Arte*, Anno II, fasc. IV-VII, pag. 282.

L' unione dei due fatti, così intimi in natura, del fiorire e del fecondare delle piante, è espressa senza ordine di successione da Bione ([11]).

εἴαρι πάντα κύει, πάντ' εἴαρος ἁδέα βλαστεῖ

che può tradursi:

Tutto feconda in primavera e tutti
Sbocciano i fior soavi in primavera.

A Venere poi solitamente si accompagnano le Grazie; è superfluo dire l'Amore. Il quale completa quivi alla sua volta il mito simbolico della madre. Senza Amore, nel seno della natura, *nulla concepe e figlia.* E Amore è in atto di scagliare il dardo infiammato dall'arco non ad una mira prefissa, personale, ma verso la terra, con significato anch'esso, nel concetto allegorico del quadro, evidentissimo.

Il ciclo è dunque perfetto anche per il gruppo di Venere ([12]).

---

della Primavera, l'*Apoteosi della natura;* con quell'*Amore,* anima del mondo; con quella *Venere,* intorno alla cui persona, in alto, le piante dalle *auree poma,* colla loro sempre-verde fronda, diradata ad arte nel mezzo del quadro a foggia di arco, formano una singolarissima aureola naturale sul fondo trasparente del cielo, segno manifesto che la divina Afrodite è la protagonista della magnifica scena, tutta ideata a sua gloria; con quel corteo delle *Tre Grazie,* serene, giulive, festanti, che intrecciano una lieta carola, e di quella giovine tutta fiorita, che sorridente incede e dal grembo anch'esso ricolmo di fiori va colla mano destra spargendone in copia al suolo, tutto esso pure dipinto dei più svariati fiori primaverili; con quella Clori infine, che versando fiori anch'essa dalle labbra, oramai raggiunta, sta per esser fatta sua da Zefiro e regina dei fiori, e a lui, vinta in quell' ultimo tratto del suo fuggire, si volge con occhi, in cui non è più la ritrosia della vergine, ma balena già un sentimento di corrispondenza d'affetto.

([11]) Idil., III, v. 17.

([12]) Si è voluto anche in questo gruppo ravvisare un' ispirazione dal regno di Venere delle *Stanze* del Poliziano. Ma l' ispirazione sarebbe, nel caso, limitata alle sole figure di Venere e Amore, poichè nessuna

Rimane Ermes. Se la sua presenza è, nella scena mitica del quadro, pienamente giustificata così dal gruppo di Venere con Amore e le Grazie, come dall'essere egli Nuncio degli Dei, qual'è per altro, nel senso allegorico della creazione Botticelliana, l'ufficio ch'egli compie? a che fine alza la destra col caduceo verso la chioma di una pianta?

Alcuno pensò che scotesse la rugiada dalle foglie, per quel verso di Ovidio nel mito di Clori:

> Roscida cum primum foliis excussa pruina est,
> Et variae radiis intepuere comae;

ma la spiegazione, oltre ad essere alquanto ricercata, non è tale da renderci ragione di quell'ufficio, non troppo dicevole ad Ermes, attribuito da Ovidio ai raggi del sole, non a una determinata persona e tanto meno ad un Nume.

E nemmeno può l'ufficio di Ermes, come altri ha supposto, essere quello di *scacciare la nebbia sulla via della sua compagna* (la Simonetta).

Se della rugiada, pur non visibile, potrebbe in qualche modo supporsi — ove il soggetto lo richiedesse —

---

delle tante personificazioni d'idee astratte che lo popolano viene rappresentata nel quadro del Botticelli, ad eccezione delle Grazie e della Primavera. Ma alle Grazie nelle *Stanze* si allude in modo vago e non definito:

> Il regno, ove ogni Grazia si diletta;

ed anche alla Primavera non si danno i precisi caratteri che ha nel Botticelli:

> Ma lieta Primavera mai non manca
> Che i suoi crin biondi e crespi all'aura spiega,
> E mille fiori in ghirlandetta lega.

Nella quale personificazione della Primavera, mentre avrebbesi un duplicato con la Ninfa già apparsa a Giuliano, che si è voluta identificare con la Primavera del Botticelli, male invece potrebbesi ravvisare questa figura, che è il subietto fondamentale dell'allegoria del sommo artefice, perchè essa nè intesse ghirlandetta, nè spiega all'aura il biondo, non crespo crine.

che ne fossero ricoperte le foglie delle piante, male invece è dato immaginare che venga da quell'atto di Ermes *scacciata la nebbia*, senza un segno visibile della sua esistenza. Nel dipinto è diffusa un'aura serena, non già un velo di nebbia in nessuna parte l' offusca.

L'ufficio che, nel senso allegorico della Primavera, è conferito ad Ermes, quale araldo che preannunzia la Dea Venere, è quello di rasserenare il cielo, dissipando le nubi, che nel quadro sono raffigurate da alcune lievi striscie grigiastre dipinte tra la fronda degli alberi sovrastanti al suo capo.

La fonte più diretta di questa peculiare caratteristica del Dio Ermes, come di tutta la magnifica scena nel suo contenuto allegorico — e l'ho già esposto parlando di Venere — sarebbe la stupenda invocazione a questa Dea nell'esordio del poema di Lucrezio.

All'avvento della Dea in Primavera tutto si risveglia nella natura. Al suo avvento *fuggono i venti e si dissipano le nubi del cielo, germoglia fiori soavi la terra industre, ridono le onde del mare e rasserenato rifulge tutto di limpida luce il cielo*:

> Te, Dea, te fugiunt venti, TE NUBILA COELI,
> ADVENTUMQUE TUUM; tibi suaves daedala tellus
> Submittit flores; tibi rident aequora ponti [13];
> PLACATUMQUE NITET DIFFUSO LUMINE COELUM.

---

[13] Ricorda quel di Eschilo nel *Prometeo* (Vers. 89-90)

> . . . . ποντίων τε κυμάτων
> ἀνήριθμον γέλασμα . . . .
> . . . . e innumerevoli
> del mare onde brillanti . . . . .

Il testo richiederebbe *onde ridenti*, ma per il riso (γέλασμα) del mare il poeta greco ha inteso quel luccicare che fanno alla luce del sole le marine onde increspate.

Ed è appunto quest' ultimo verso, connesso con quello precedente del *te fugiunt.... nubila coeli*, che più direttamente ha forse ispirato il pittore per l'ufficio che ha dato ad Ermes, di cui triplice è, come di Venere, la raffigurazione nel bellissimo dipinto. Quale personaggio mitico fa parte del corteggio della Dea, perchè Nuncio o Araldo degli Dei, e in tale sua qualità, all'avvento di essa nella primavera, come madre di tutte le cose viventi (παμμήτωρ), Dea genitrice e generatrice, alzando il caduceo dissipa le nubi per rasserenare il cielo. Ed è così allegoricamente raffigurato il passaggio dall' inverno alla primavera. Nel senso storico poi — come, valendosi dell'osservazione dello Stillmann, relativa alle Grazie e ad Ermes, effigiati sul rovescio delle medaglie di Giovanna e Lorenzo Tornabuoni, ha indotto il Michel — non è improbabile che Ermes, quale Nume preside della mercatura, sia l'emblema simbolico di quel patrizio fiorentino, come le Tre Grazie sarebbero quello della Giovanna sua consorte, raffigurata nella Venere incinta. E il Michel, riportando così il quadro al tempo degli affreschi dipinti dal Botticelli nel 1486 nella villa Tornabuoni di Fiesole (ora nel Museo del Louvre), crede che il pittore avesse l'incarico « de glorifier les esperances de maternité de celle que les poètes et les artistes de son temps honorèrent d'un véritable culte, fait de tendresse et de respect » ([14]).

([14]) Per la grande autorità del nome, stimo utile riportare qui la seguente lettera per la relazione che anch' essa ha con la tanto derisa allusione alla *Venere incinta :*

Palais du Louvre, 25-VII-1901.

Monsieur et honoré Confrère,

J'ai reçu avec grande reconnaissance et lu avec grand intérêt et profit l'article sur le Printemps du Botticelli dont vous avez bien voulu m'envoyer un tirage à part ([a]). J'ai été fort heureux de constater que

([a]) L'articolo pubblicato nella *Rassegna Internazionale.*

Al dipinto della *Primavera* si connette, come ciclo, l'altro della *Venere Anadiomene*, già raggruppati dal Vasari, se non con intendimento critico d' intima connessione, certo come raffigurazione dello stesso subietto in due momenti, in qualche modo correlativi, se non successivi. E i due quadri assumono anche un valore speciale in quest' ultimo senso, perchè dipinti per Lorenzo il Magnifico o per altri della sua famiglia, si trovavano riuniti, ove li vide il Vasari, in una villa Medicea ai tempi di Cosimo I. E la intima loro correlazione, come ciclo raffigurativo dello stesso soggetto in due momenti successivi, è stata ben definita dal Supino nella sua bella e coscienziosa monografia su *Sandro Botticelli.*

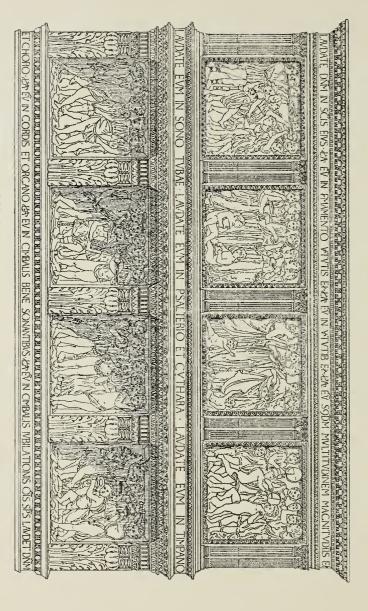
Tale intima correlazione fra i due dipinti è corroborata dall' *Inno secondo a Venere* di Omero, nel quale inno all'isola di Cipro Zefiro, dolcemente spirando, sospinge la Dea per le onde risonanti del mare, in molle spuma, e l'accolgono liete le Ore (1-6).

Il mito di Clori e di Zefiro avrebbe nel Botticelli spostata la scena da Cipro nelle isole Esperidi, perchè, non quella, ma queste isole luogo più proprio a un'*eterna* primavera.

E nell'inno d'Omero è pur detto che le Ore, liete accogliendola, la ravvolgono (nel dipinto è una giovine sola che l'accoglie e la ravvolge) in una veste immortale; e dopo averle inghirlandato il capo e bene acconciata la persona coi molti ornamenti, di cui vanno le stesse Ore fregiate quando si recano nel festivo Coro degli Dei, nella magione del padre, la guidano tra gli immortali (7-13).

---

nous étions du même avis et je saisis avec empressement cette occasion de vous offrir l'assurance de ma considération la plus distinguée

André Michel.

DISEGNO DELLA CANTORIA di Luca
ricostituita dall' Architetto Castellucci

LE CANTORIE

DI LUCA DELLA ROBBIA E DI DONATELLO

Le notizie, che ora si ristampano, furono pubblicate nell'*Arte e Storia* nei numeri del 15 gennaio, del 10 febbraio e del 5 marzo dell'anno 1899, con questo esordio :

« Nel dare ai lettori dell'*Arte e Storia* la notizia della scoperta fatta due anni fa di alcune parti frammentarie della Cantoria di Luca, colgo l'occasione per accertare con documenti, noti solo in parte, l'anno in cui respettivamente le due Cantorie furono collocate in Santa Maria del Fiore, e ricordare brevemente, ma in modo più completo che non siasi fatto sinora, le svariate vicende, a cui andarono di poi soggette fino alla loro ricostituzione nel Museo dell' Opera del Duomo ».

La Cantoria, allogata a Luca nell'anno 1431 ([1]), era compiuta, non già verso il 1440, come ebbe ad asserire il Milanesi nelle sue note alle *Vite* del Vasari, ([2]) e sulla fede di lui ripeteva recentemente il Sig. M. Reymond, ([3]) ma fin dal 20 marzo 1437 (st. f.), come del resto era dato facilmente indurre anche dalla nota deliberazione che gli operai presero in quel giorno ([4]). Il Milanesi citava, a so-

---

([1]) I documenti che riporteremo o citeremo sono tratti dall'Archivio dell'Opera del Duomo.

Il primo pagamento ha la seguente data:

« Bastardello di Stanziamenti segnato CC a c. 30. r.

« 1432 — 9 d'Aprile.

« Lucha di Simone di Marcho dellarobia maestro d'intaglio de avere f. sei d'oro allui prestati in sulavorio del perghamo degli orghani debe fare all'Opera in tutto.... f. 6 ».

([2]) Edizione Sansoni, 1878, Tom. II. pag. 170. n. 1.

([3]) La sculpture Fiorentine, première moitié du XV[e] siècle, Florence, Alinari Frères, 1898.

([4]) Il documento che ora riproduciamo fu già pubblicato nel *Catalogo del Museo di Santa Maria del Fiore,* Firenze, 1891, a pag. 14-15:

« 20 Marzo 1437. Deliberaverunt quod provisor Opere scribat ad librum Opere in creditorem d.[e] Opere Lucam Simonis Marci della Robbia pro infrascriptis quantitatibus pecunie videlicet:

pro quinque becchatellis cum cimasiis perghami de marmore facti in Ecclesia maiori ad rationem florenorum auri decemsettem sold. quattuor et denariorum duorum ad aurum pro quolibet becchatello cum cimasia;

et ad rationem florenorum quadraginta quinque sold. quattuor-

stegno della sua asserzione, due pagamenti di 30 fiorini d'oro l'uno, che sarebbero stati fatti a Luca nel 1437 e nel 1439. Veramente nel primo di questi due anni quattro furono, non uno, i pagamenti che gli operai stanziarono e corrisposero a Luca per la Cantoria ([5]), e fra essi quello

---

decim et denariorum trium ad aurum pro otto Venbris accanalatis et basis et capitellis in tòtum;

et ad rationem florenorum auri quattuor soldorum trium et denariorum quattuor pro una cornice grossa cum litteris et cum dentellis in totum brachiorum quattuordecim et unius sexti alterius brachii pro quolibet brachio;

et ad rationem florenorum auri quattuor pro una cornice grossa sine dentellis alinguazzata brachiorum quattuordecim et quattuor quintorum brachii, pro quolibet brachio;

et ad rationem librarum quattuor unius fregi cum litteris brachiorum novem et unius tertii brachii pro quolibet brachio;

et ad rationem librarum trium et sold. decem pro una cornice que vadit. . . . . (*a*) in totum brachiorum sex et unius quarti alterius brachii pro quolibet brachio;

et ad rationem soldorum decemsettem pro una correggina marmoris albi brachiorum duodecim, pro quolibet brachio;

et in totum florenorum ducentorum sexaginta sex et sold. otto ad aurum ».

([5]) « Bastardello di stanziamenti segnato DD:

« 1437, 9 d'Aprile a c. 8. t.

« A Lucha di Simone della Robia maestro d'intaglio f. cinquanta d'oro sono per parte di paghamento di uno perghamo che fa a istanza dell'opera di marmo.... f. 50 ».

« Bastardello di stanziamenti segnato E:

« MCCCCXXXVII, die XXX mensis Agusti a c. 7. t.

« Luce Simonis Marci della robbia magistro intagli florin. auri

(*a*) Nella supposizione che la *Cornice* fosse quella tra i beccatelli, nel documento pubblicato nel Catalogo del Museo di Santa Maria del Fiore (Firenze 1891) la lacuna fu riempita con le parole *inter becchatellos,* incluse tra parentesi quadre. Ed è fuori di dubbio che si tratta proprio di quella cornice, perchè la sua misura di *sette braccia e mezzo,* che ne dà il documento, corrisponde a quella che vien data dalla larghezza degli spazii fra i beccatelli. E perciò è probabile che nella lacuna fossero le parole *super historias inferiores* o *inter becchatellos.*

di f. 30, citato dal Milanesi, fu il secondo; ma di ben altra importanza sono, rispetto al compimento della Cantoria, i pagamenti fatti a Luca nel 1438, come appresso vedremo. Il pagamento poi di f. 30 del 1439, citato dal Milanesi, non concerne la Cantoria, ma è il primo dei due pagamenti che gli operai fecero a Luca pei cinque bassorilievi del Campanile ([6]).

---

triginta pro parte solutionis perghami de marmore *figurato* facit ad istantiam opere.... f. XXX ».

Gli altri due stanziamenti sono registrati in ambedue i Bastardelli: riporterò, per brevità, quelli del Bastardello DD:

« 1437, 30 d' ottobre a c. 23. r.

« A Luca di Simone della robia maestro d' intaglio f. quaranta d'oro per parte di paghamento d' un perghamo di marmo *figurato* e *storiato* che fa a istanza dell' opera per la Chiesa maggiore.... f. 40 ».

« 1437, 19 di Dicembre a c. 26. t.

« A Lucha di Simone della robbia maestro d' intaglio f. cento cinquanta d' oro per parte di paghamento d' uno perghamo di marmo *con fighure* fa a istanza dell' opera per una delle due Sagrestie della Chiesa maggiore di Firenze.... f. 150 ».

Gli ultimi tre pagamenti hanno una singolare importanza per la notizia che ci danno, relativa alle parti storiate della Cantoria, e più specialmente il terzo e il quarto colle parole *figurato e storiato* e *con figure,* parole che sono ripetute anche nei due identici stanziamenti registrati nel Bastardello E, dicendosi in quello del 30 ottobre (a c. 14. t.). « pro parte solutionis cujusdam pergami de marmore *figurato et storiato* » e in quello del 19 dicembre (a c. 22. r.) « *cum figuris* ».

([6]) « Bastardello DD. »

« 1438, 2 di dicembre (*a*) a c. 44. r.

« A Lucha di Simone della Robbia intagliatore f. trenta d' oro per parte di paghamento di *certi chompassi* che fa di marmo a istanza dell' Opera *che s' anno a montare nel Champanile....* f. 30 ».

« 1438, 10 di Marzo » a c. 51. r.

« A Lucha di Simone della Robia intagliatore fiorini settantá d' oro sono per prezzo di fior. 100 d' oro, e quali danari a lui si danno per

(*a*) Questa è la vera data del secondo pagamento citato dal Milanesi. L' ultimo pagamento per la Cantoria è del 28 agosto 1438. (Vedi la nota 8).

Nella deliberazione degli operai del 20 marzo 1437 (st. f.) non sono menzionate le parti storiate della Cantoria, perchè erano state già da Luca scolpite per l'innanzi, (7) ma vi sono partitamente descritte, misurate e valutate tutte le parti architettoniche. Se queste non fossero state condotte al punto di essere poste in opera, certo non avrebbero gli operai accreditato Luca di quanto doveva avere per ogni singolo pezzo indicato nella deliberazione. E che alla data di questa (20 marzo 1438, st. c.) la Cantoria fosse compiuta, è confermato dai successivi pagamenti, l'uno del 30 aprile, l'altro del 26 maggio e il terzo del 28 agosto; e da questo, che fu l' ultimo dei molti pagamenti, abbiamo la notizia che la Cantoria nell'agosto del 1438 era già collocata sopra la porta della Sagrestia in Santa Maria del Fiore (8).

---

resto di paghamento di *cinque storie di marmo per lui fatte e intagliate* a istanza dell' opera, le quali s'anno *a montare nel Champanile dalla parte di verso la Chiesa* per prezzo di f. 20 d' oro l' una.... f. 70.

Anche questi due stanziamenti sono registrati nel Bastardello E; e nel primo (a c. 66. t.) è detto che i f. 30 sono pagati a Luca « *pro parte sui* magisterii *compassuum*, quos facit pro mectendo in nolario maioris ecclesie Sancte Marie del Fiore »; e nel secondo (a c. 79. t.) che i 70 fiorini « sunt pro pretio fl. centum, quos den. debet habere pro pretio solutionis *quinque* storiarum marmoris factar. et intagliatar. per eum » da porsi nel Campanile « partibus proxim. Sante Reparate ».

(7) Com'è dato indurre dai pagamenti del 30 agosto, del 30 ottobre e del 19 dicembre 1437 (Vedi la nota 5a); e dall' essersi potuta murar subito la Cantoria, dopo la consegna delle parti architettoniche, ne abbiamo la prova certissima.

(8) « Bastardello DD. ».

« 1438, 30 d'Aprile. a c. 32. r.

« A Luca di Simone della Robbia f. cinquanta d'oro per parte del perghamo *a intagliato*.... f. 50 ».

« 1438, 26 di Maggio a c. 34. t.

« A Lucha di Simone di Marcho della Robbia maestro d' intaglio f. quaranta d' oro sono per parte di paghamento del perghamo *a fatto* nella Chiesa maggiore.... f. 40 ».

« 1438, 28 d'Agosto a c. 39. t.

« A Lucha di Simone di Marcho della Robbia intagliatore f. qua-

La Cantoria allogata a Donatello nel Luglio del 1433 [9] era già presso al suo compimento nell' ottobre del 1438, perchè gli Operai il 3 di questo mese [10] concedevano a Donatello due pezzi di marmo, che gli occorrevano per finire il suo lavoro, e il 15 dello stesso mese gli pagavano 150 fiorini d' oro *pro parte sui laboris in perfectione et laborerio pergami* [11]. E la Cantoria era finita il 12 ottobre del 1439, ad eccezione di una delle teste di bronzo che dovevano andare in uno dei due fori tra le mensole, come si rileva dalla deliberazione presa in quel giorno dagli Operai [12]. E anche questa Cantoria era già stata

---

rantadue e soldi 8 a oro, e quali denari gli si danno prezzo d' intagliatura e maestero del perghamo del marmo *ch' è posto e murato* nella Chiesa maggiore sopra l' uscio della sagrestia di verso i servi.... f. 42 e soldi 8 ».

Questi tre stanziamenti sono registrati anche nel Bastardello E con qualche particolarità più esplicita; nel primo (a c. 33. t.) è detto che il pagamento si fa a Luca « pro parte solutionis perghami marmoris per eum *facti* supra unam ex duabus sacristiis ecclesie maioris Florentine »; nel secondo (a c. 36. r.) « parte solutionis pergami de marmore per eum *facti* in ecclesia maiori florentina »; e nel terzo (a c. 54 t.) « *pro resto sui magisterii pergami quem fecit* in ecclesia maiori florentina ». Questo fu dunque l' ultimo pagamento, come del resto era facile indurre anche dalla frazione dei *soldi 8*, sapendosi dalla deliberazione del 20 marzo, che il prezzo totale delle parti architettoniche fu di f. 266 e soldi 8.

(9) È del 10 luglio la *balìa* che gli Operai concessero a Neri di Gino de Capponi, loro collega, di allogare a Donato « ad faciendum novum pergamum de marmore in secunda sagrestia seu super porta (sic) secunde nove sagrestie in loco designato cum illis storiis et cum illis pactis modis et pro eo pretio et tempore prout eidem videbitur et placebit, non tamen pro maiori pretio pergami locati Luce Simonis della Robbia.... (Libro di Deliberazioni a c. CCII. t.).

(10) Il documento fu pubblicato dal D.r Hans Semper — Donatello — Seine Zeit und Schule — Vien, 1875, (pag. 286).

(11) Fu anche questo pubblicato dal Semper, Op. cit.; si trova registrato in data del 15 ottobre nel Bastardello E a c. 57. r., e nel Bastardello DD in data del 14 ottobre a. c. 41. r.

(12) Semper. Op. cit. (a pag. 286) ; Catalogo del Museo dell' Opera pagina 15.

posta sopra la porta della Sagrestia chiamata allora delle *Messe*, ora dei Canonici, (13) prima del 12 gennaio del 1439 (st. f.), come ci attesta il pagamento stanziato in quel giorno dagli Operai (e probabilmente l'ultimo, non trovandosene altri stanziati di poi), nel quale è detto che il pergamo è fatto e posto nella chiesa maggiore di Firenze (14).

Collocate sopra le porte delle due sagrestie di S. Maria del Fiore, le Cantorie vi rimasero intatte fino al 1688. Nel quale anno ne furono remossi i parapetti per sovrapporre alle mensole lasciate al posto coi loro soffitti, due grandi Cantorie di legno intagliato, in occasione, narrano i contemporanei e ripeterono gli storici posteriori, delle nozze del Principe Ferdinando con Violante Beatrice di Baviera. E l'occasione si sarà certo prestata opportuna; ma non può essere stata quella la causa precipua di tale smembramento delle Cantorie. Per una circostanza temporanea e passeggera, con altri mezzi si sarebbe pensato, come facilmente potuto, sopperire al bisogno di una maggiore orchestra. La sostituzione avvenuta allora di più ampie Cantorie devesi invece attribuire ad un bisogno provato in precedenza e divenuto necessità, al quale conveniva provvedere in modo duraturo. Le due Cantorie di Luca e di Donatello, che ai tempi, in cui vennero fatte, offrivano spazio sufficiente per i pochi Cantori, quanti la semplicità del Canto Corale di allora richiedeva (e ne sono

---

(13) Baldinucci — Professori del disegno — Donatello — Tomo I, pagina 407.

(14) Bastardello « DD.

« 1439 5 Febbraio a c. 74. t.

« A Donato di Niccolò di Betto Bardi intagliatore f. cento d' oro sono per parte di paghamento del perghamo *a fatto e posto* nella Chiesa maggiore di Firenze, stanziati per gli operai insino ai (sic) 12 di gennaio 1439.... f. 100.

Questo stanziamento è registrato infatti sotto la data del 12 gennaio di quell' anno nel Bastardello E (c. 124. r.), e fu pubblicato dal Semper. Op. citata - pag. 286.

visibile ed eloquente conferma i Cori o gruppi dei fanciulli cantanti di Luca), erano senza dubbio oramai troppo anguste, cioè non atte a contenere quel maggiore numero di Cantori o masse Corali, che l'esecuzione della Musica ecclesiastica alla fine del secolo XVII esigeva. E che per sodisfare a tale necessità, inerente a una pratica rituale indeclinabile nelle grandi solennità, non si badasse a mutilare in quel modo, che era come un distruggere, due così insigni opere d'arte, non è a far le meraviglie, chi ripensi al tempo, in cui ciò si faceva. La corruzione nel campo dell'Arte era giunta a tal segno che in verun conto più non si tenessero le opere, massime architettoniche, dei secoli anteriori al secolo XVI. E per tale sentimento, mentre non si ebbe la barbarie di distruggere le parti figurative delle Cantorie, benchè non si avesse nemmeno la cura di ben conservarle, perchè furono depositate in una stanza dell'Opera, che serviva allora di *Cereria*, inaccessibile al pubblico, nessun riguardo affatto si ebbe invece per le parti architettoniche, perchè o furono usate come pezzi di marmo in lavori di riparazione o non si impedì che andassero disperse. E fu ventura che si lasciassero dimenticate nei magazzini, senza che fossero distrutte o disperse, le colonnine della Cantoria di Donatello.

Da quella stanza, ove fuori della vista di chiunque le parti figurative delle Cantorie giacquero per più di cento anni, furono ai primordii del nostro secolo tolte e collocate in una stanza più decorosa, ma nemmeno in questa poste in buona luce, insieme con altre opere d'arte, fra le quali i bassorilievi della *Liberazione dal carcere* e della *Crocifissione di S. Pietro*, presi a scolpire da Luca della Robbia, ma non finiti, per l'altare di quel Santo, da erigersi nella Cappella ad esso dedicata nella Tribuna di San Zanobi [15].

---

[15] Rumohr, Antologia, Luglio, Agosto e Settembre, 1821. Tomo 3° pag. 121 e seg., Firenze. Gabinetto Scientifico e Letterario di G. P. Vieusseux.

Ma poco tempo le parti figurative delle Cantorie e i due bassorilievi di S. Pietro rimasero per avventura in quella stanza. Poichè nel 1822 Giovanni Alessandri, Direttore delle RR. Gallerie e Deputato sopra l'Opera di S. Maria del Fiore, ebbe la felicissima idea di depositare tutte quelle opere nella Galleria degli Uffizi, donde passarono nel Museo Nazionale. E qui dovevano poi andare a raggiungerle anche i mensoloni colle parti architettoniche e decorative, che nel 1688 erano rimaste al loro posto sopra le sagrestie del Duomo. Ed ecco come.

Nel 1845, quando su disegno dell' Architetto Baccani alle Cantorie di legno si sostituirono quelle attuali in pietra, anche le parti residue delle Cantorie di Luca e di Donatello furono remosse e portate (ai tempi del Baccani non si era ancor troppo ortodossi in fatto di rispetto alle antiche opere d'arte) nei magazzini dell'Opera, ove rimasero dimenticate e neglette fino al 1867. Nel quale anno, avendole ivi ritrovate l'Architetto De Fabris (e nel culto delle antiche opere si era ormai più coscienti), l'On. Deputazione volle che fossero anch'esse depositate nel Museo Nazionale. Ove esse, pur troppo, non furono ben tenute, non che avessero mai una degna collocazione, poichè messe in disordine nel cortile, vi rimasero finchè non tornarono all'Opera del Duomo. E meglio certo avrebbe provveduto l'On. Deputazione, se avesse dato loro nei locali dell'Opera una conveniente collocazione, come provvide che ve l'avessero le colonnine della Cantoria di Donatello solo perchè s'ignorava allora che avessero fatto parte di quella Cantoria; e perciò, si tolsero bensì anche queste dai magazzini, ma furono per ordine collocate su una parete del cortile dell' Opera.

La conservazione delle parti architettoniche delle Cantorie, depositate nel Museo Nazionale, fu poi la causa precipua della loro ricostruzione. La quale a nessuno sarebbe venuta in mente senza di esse, che erano da sè sole

atte a renderla possibile. E il primo ad avere un pensiero di una reintegrazione loro, virtuale come studio artistico, fu il Prof. Emilio Marcucci, che ne dava un saggio in due disegni pubblicati nei *Ricordi di Architettura*, prima della scoperta che poi egli fece di un frammento della Cantoria di Donatello nella Cappella sotterranea di San Zanobi.

L' idea del Marcucci fu il germe da cui si svolse e si maturò il proposito della loro ricostruzione, non appena il Prof. Del Moro, dietro studii di comparazione, si fu persuaso che le colonnine, collocate nel cortile dell'Opera, erano parti della Cantoria di Donatello, la quale mercè il frammento della cimasa rinvenuto dal Marcucci poteva ricostituirsi per intero. E anche quella di Luca, della quale mancavano la cimasa e i pilastri, poteva con una certa facilità, se non nelle sue forme precise, almeno in modo approssimativo ricostituirsi, sulla indicazione di quelle parti data dal documento sincrono. Venuta l'idea di così ricomporre le Cantorie, si ebbe dapprima il proposito di ricollocarle nel Duomo, non già sopra le porte delle Sacrestie, ma lungo le pareti del corpo anteriore della Chiesa. Contro la quale proposta alcuni elevarono ragioni, non di sconvenienza o inopportunità, ma puramente estetiche, perchè così ricollocate nel Duomo le due Cantorie non vi avrebbero fatto il dovuto effetto anche per la scarsità della luce, e perciò si esprimeva il parere che meglio sarebbe convenuto collocarle nella sala grande del Museo Nazionale.

Non riandaremo per filo e per segno la disputa, che nacque e si agitò lungamente sulle due proposte. Le quali vennero finalmente formulate al R. Ministero, che le sottopose all'esame della Giunta Permanente delle Belle Arti. La quale fu d'avviso contrario alla ricollocazione delle Cantorie nel Duomo e favorevole alla collocazione loro nel salone del Museo Nazionale.

Ma l'opinione pubblica, come ebbe poi a dichiararsi quasi unanime, non giudicò adatti nè l'interno del Duomo, nè il salone del Museo Mazionale al buon effetto delle Cantorie. E allora la Deputazione venne sul proposito di creare un nuovo Museo, perchè le Cantorie vi avessero una degna collocazione insieme coll'altare d'argento di S. Giovanni e altre non poche pregievoli opere d'arte di sua proprietà.

Fermatasi in tale proposito la Deputazione ne informava il R. Ministero, insistendo per la restituzione delle parti architettoniche e figurative delle Cantorie, di cui aveva già fatto richiesta fino dal 1883 al Direttore delle R. R. Gallerie e Musei.

A tale intendimento dell'On. Deputazione il R. Ministero non si oppose; chè anzi fu sollecito nel chiederle il progetto del nuovo Museo.

L'idea della Deputazione riscuoteva il plauso generale, l'approvazione del Collegio Accademico e del Comitato Tecnico delle R. R. Gallerie. E la stessa Giunta Permanente delle Belle Arti, alla quale il R. Ministero aveva sottoposto le due questioni, della restituzione delle Cantorie e della creazione del nuovo Museo, si pronunziava a pieni voti favorevole ad entrambe con questo parere, che il Progetto del nuovo Museo presentava « tutti i requisiti di una felice collocazione delle Cantorie, essendo « conveniente la distanza ed ottima luce, requisiti tanto « necessari per apprezzare e studiare quelle opere insigni, « come si conviene ».

E così le due Cantorie vennero ricostituite nel Museo di S. Maria del Fiore dall'architetto Luigi Del Moro.

Ma se la Cantoria di Donatello, per essersi potuta ripristinare la cornice finale, che mancava, in conformità del frammento ritrovato dal Marcucci nella Cappella sotterranea di S. Zanobi, nulla lasciava a desiderare almeno quanto alla sua forma generale; quella di Luca invece,

essendosi dovute rinnovare le parti mancanti (pilastri e cornice finale) sulle indicazioni generiche e sommarie del documento sicrono, lasciava molto in dubbio anche lo stesso Architetto Del Moro che non fosse veramente quella da lui immaginata la forma originaria delle parti rinnovate.

Ora il dubbio si è fatto certezza per alcuni frammenti di quelle parti che, dopo la morte del Prof. Del Moro, l'Architetto Castellucci, suo aiuto e successore nei lavori di restauro alla lanterna della Cupola del Battistero di S. Giovanni, rinvenne nel disfare gli spigoli della copertura. E con quei frammenti vi trovò anche un'epigrafe del 1749, altro evidente indizio che gli spigoli della Cupola erano stati ricostruiti di quella forma in tempi moderni, quando si rialzò il tetto intorno alla base della Lanterna. Era così provata erronea l'opinione di chi volle sostenere, per mera opposizione all'opera restauratrice dell'Architetto Del Moro, che quegli spigoli erano antichi.

I frammenti scoperti consistono in due pilastrini, evidentemente segati che costituivano un pilastro binato con capitelli corintii, e in porzione della cornice finale disgraziatamente mancante nella parte inferiore, segata anch'essa, forse perchè meglio si prestasse al nuovo uso, cui veniva adibita come pezzo di marmo. E avendo dal frammento rinvenuto, col confronto di altre opere di Luca, indotto quale dovesse essere originariamente la cornice finale della Cantoria, l'Architetto Castellucci potè poi facilmente ravvisare un tratto del suo architrave in un pezzo di marmo, che giaceva in un magazzino dell'Opera del Duomo.

La scoperta dei due pilastrini removeva ogni dubbio sulla forma originaria dei pilastri della Cantoria, che dovessero, cioè, essere non semplici, ma binati con capitelli corintii, non ionici.

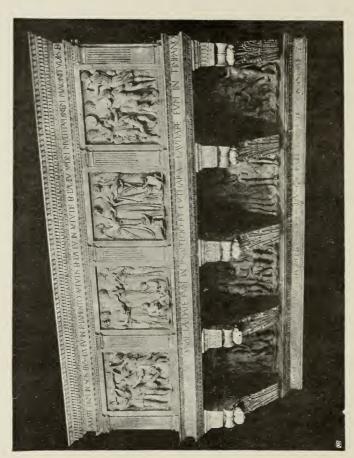
Gli appunti critici, temperati da tanta benevolenza,

che il Sig. M. Reymond [16] faceva alla ricostruzione di questa Cantoria, avevano già avuto piena conferma dalle fatte scoperte. E il perspicace scrittore francese dava anche nel segno nell'arguire da quale ragione d'arte fosse indotto il Prof. Del Moro all'adozione dei capitelli ionici:

« La *Cantoria* de Luca, scrive il Signor Reymond, « qui pendant longtemps était restée en fragments au Musée « National, a été reconstituée récemment par l'habile architecte Del Moro, et placée au Musée du Dôme. Tous « les fragments de cette Cantoria n'avaient pas été conservés et Monsieur Del Moro a dû en refaire quelques-« uns. Les fragments anciens sont tous les bas-reliefs sans « exception et toute l'architecture de la partie inférieure, « c'est-à dire la base, les consoles et la frise qui les « surmonte. Les parties refaites sont les pilastres sépa-« rant les bas-reliefs et la corniche supérieure. M. Del « Moro a fait preuve d'une grande habilité dans cette « reconstruction, je me permettrai toutefois une petite « remarque sur son oeuvre. M. Del Moro a couronné ses « pilastres avec des chapiteaux ioniques; or le chapiteau « ionique ne se voit dans aucune œuvre de Luca, et il « n'est pas sûr que cette forme ait été employée en Flo-« rence avant 1440.

« Le premier exemple qu'on en connaisse se trouve « dans le Couvent de S. Marc construit par Michelozzo « vers cette époque. M. Del Moro a été conduit à adopter « cette forme parce qu'il n'avait qu'une faible hauteur pour « disposer ses pilastres et, étant donné la largeur de ces « pilastres, il ne pouvait employer le chapiteau corinthien, « qui en eut encore diminuè la hauteur. Peut-être M. Del

---

[16] Nel suo libro *Les Della Robbia*, pubblicato nel 1897, nessun appunto moveva l' egregio scrittore alla Cantoria parlando delle opere di Luca; ma nel riprodurre quanto ne scrisse allora nella sua opera, già citata, *La sculpture Florentine* etc., pubblicata nell' anno 1898, vi aggiunse la critica, di cui ora ci occupiamo.

CANTORIA di Luca della Robbia

nel Museo dell' Opera del Duomo

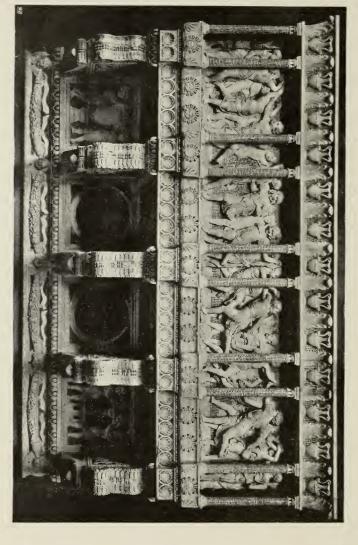
« Moro eut-il résolu la difficultè s'il avait employè des « pilastres accouplés selon la forme adoptée par Miche- « lozzo dans la Chaire de Prato. Il eut pu ainsi employer « les chapiteaux corinthiens, et surtout il eut évité les « formes trapues de ses pilastres, formes si peu classi- « ques et si diffèrentes des formes employées habituellement « par les artistes du XV siècle ».

Il Del Moro, che non trascurò di prendere cognizione di tutte le opere, certe o probabili, di Luca, aveva anche egli notato, l'asseriamo di certa scienza, come il sommo artefice mai non avesse fatte uso di capitelli ionici. E lungamente stette in forse sul partito da adottarsi, e non senza aver prima fatto prove di pilastri scanalati con capitelli corintii, come ne fanno testimonianza alcuni modelli in gesso nel laboratorio dell'Opera, si decise finalmente per i capitelli ionici, precipuamente per la ragione d'arte indicata dal Sig. Reymond; ma anche perchè, se di capitelli ionici non aveva fatto uso Luca della Robbia, li aveva per altro, contrariamente a quanto asserisce il Sig. Reymond, già usati, assai prima di Michelozzo, il Brunellesco nella scaletta del Pergamo in Santa Maria Novella ([a]) e nei colonnini del loggiato esterno della Cappella dei Pazzi. Non venne mai in pensiero al brav'uomo, mancato così immaturamente all'arte, che Luca potesse nella Cantoria aver fatto uso di pilastri binati; nè gli poteva venire in mente, poichè il documento facesse parola di 8 membri; e al numero di 8 corrispondevano i pilastri della Cantoria, calcolando per un pilastro i due mezzi pilastri di fianco. E invece ora è chiaro che gli 8 membri del documento erano costituiti da 7 pilastri binati e dai due

---

([a]) Tale era allora l'opinione che si aveva sul periodo di tempo di questo Pergamo. I documenti pubblicati dal Dott. Poggi nella *Rivista d'Arte* (fasc. IV. Anno 1905) hanno accertato che esso fu scolpito dopo il 1443.

pilastri semplici di fianco che contavano per un membro. È inoltre da riflettere che la forma semplice dei robusti beccatelli pareva richiedere, non binati, ma semplici i membri architettonici nell'ordine superiore della Cantoria.

Di altrettanta perspicacia dava prova il Signor Reymond nella critica che faceva alla ricostruzione della Cantoria di Donatello: « La reconstitution de cette Cantoria, « scrive egli, comporte toutefois une observation. La hau- « teur du corps principal était donnèe par la hauteur des « colonnes; or les bas-reliefs n'étaient pas assez grandes « pour remplir tout l'espace entre la base et la corniche. « M. Del Moro a résolu la difficulté en plaçant au dessus « des bas-reliefs une large bande de mosaïque. C'était un « problème très difficile, mais je crois che la solution adop- « tée ne reproduit pas l'ancien état des choses et est con- « traire à l'esprit même de Donatello. Si l'on observe en « effet toutes les parties de la *Cantoria*, si l'on étudie les « autres oeuvres décoratives de Donatello, et notamment « là Chaire de Prato, on remarquera que Donatello a hor- « reur de la monotonie et surtout des parties vides. Il « faut voir avec quel art admirable dans la Chaire de « Prato, il emplit tous les bas-reliefs, allant jusqu'à faire « déborder ses figures sur les parois de leur cadre. « Que fallait-il donc faire? Peut-être, tout d'abord, placer, « sous les reliefs des enfants, une légère plinthe sembla- « ble à celle de la Chaire de Prato, et cette plinthe eut été « ici d'autant plus justifiée que la *Cantoria* devait être « placée très haut et que la corniche inférieure, par sa « saillie, pouvait cacher une partie de ce joli sol jonché « de fleurs sur lequel se déroule la ronde des petits en- « fants. Mais surtout, et c'était là, je crois, la vraie solu- « tion du problème, il fallait placer au dessus des bas- « reliefs, en imitation de ce qui se voit à Prato, une bor- « dure sculptée qui aurait eu le grand avantage, de rat- « tacher les reliefs à la corniche supérieure, de suppri-

CANTORIA di Donatello

nel Museo dell' Opera del Duomo

« mer la ligne trop dure de cette corniche se profilant au-
« jourd'hui sans transition avec les parties inférieurs, et
« qui aurait très avantageusement remplacé les parties
« trop uniformes et trop molles de la mosaïque par une
« ligne plus ferme de sculpture en relief ».

Il partito che suggerisce il Signor Reymond corrisponde precisamente a quello che lo stesso Architetto Del Moro aveva avuto sulle prime l'idea di adottare, come dimostra un disegno da lui delineato e contrassegnato del suo carattere nel documento trascritto sotto il disegno, che esiste nell' Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti in Firenze e fu mostrato allo stesso Reymond. E aggiungeremo che il Del Moro cambiò di poi opinione, essendogli parso che i putti danzanti facessero migliore effetto con quello spazio lasciato libero al di sopra delle loro teste.

La Cantoria di Luca, com' è stata delineata di nuovo dall'Architetto Castellucci in conformità dei frammenti reperiti, ha una maggiore spigliatezza ed eleganza di forme nelle parti architettoniche del parapetto. Nella ricostruzione che ne fu fatta dal Prof. Del Moro sulla guida delle vaghe indicazioni del documento sincrono, i pilastri ionici semplici e tozzi imprimevano alle parti architettoniche superiori della Cantoria una maggior gravità, che ne faceva prevalere l'organismo a scapito delle parti figurative: mentre queste, per il carattere che il sommo artefice aveva loro conferito, erano certo predisposte a fare, nel tutto insieme della Cantoria, un effetto, non subordinato o secondario, ma rilevante, se non primario. E non può negarsi che tale effetto, nella reintegrazione fattane dal Castellucci, sia ora, come era negli intendimenti dell'artista, pienamente conseguito.

Ma potrebbe, nondimeno, a qualcuno nascere il dubbio se veramente sieno, in parte o tutti, i frammenti rinvenuti, originarii della Cantoria di Luca.

1.° Che i pilastri binati sieno quelli, che appartennero alla Cantoria, è dimostrato, prima di tutto dai caratteri architettonici, in genere, e precipuamente dai capitelli corintii, affatto identici a quelli usati da Luca in altre sue opere, per es. nel tabernacolo di Peretola, e anche dal suo contemporaneo e compagno nell' arte Michelozzo; poi, più specificamente, dall'altezza degli stessi pilastri binati, uguale a quella delle parti storiate, e in modo affatto incontrovertibile dall'identica cornice che ricorre ai lati dei pilastri e sotto i gruppi storiati e li riquadra ripetendosi in alto fra essi e la cornice finale. Inoltre i pilastri binati così per altezza come per larghezza riempiono fino a un millimetro gli spazi fra quadro e quadrato storiato.

2.° Che il frammento della parte superiore della cornice finale, ossia della vera e propria cornice del coronamento della Cantoria, sia a questa appartenuto, è dimostrato dall'avere esso i dentelli, come il documento sincrono ci attesta che li aveva la cornice finale, *una grossa cornice cum litteris et cum dentellis*, mentre non hanno dentelli nè la cornice inferiore del parapetto, nè quella che ricorre sotto i beccatelli. Inoltre quel frammento con dentelli corrisponde all'ordine corintio dei pilastri binati; e questa forma era familiare a tutti gli artefici contemporanei di Luca, desunta probabilmente dalle cornici finali dei due pulpiti o amboni medievali, esistenti l' uno nella Basilica di S. Miniato al Monte e l'altro nella chiesa di S. Leonardo in Arcetri, venutovi da S. Piero Scheraggio. La cornice finale poi, oltre al non lasciar nemmeno il minimo dubbio per le sue proporzioni colle altre parti decorative della Cantoria, è identica a quella dei due altari del secolo XV, l'uno scoperto nel 1895 dall'Arch. Del Moro sotto l'altare moderno nella Cappella mediana della Tribuna della Santa Croce, l'altro esistente ancora sotto il moderno altare nella Cappella dedicata alla Concezione, nella tribuna di questo nome in S. Maria del Fiore. Da

una deliberazione degli Operai del 28 Febbraio 1447 (st. f.) ([17]) sappiamo che Michelozzo ebbe l'allogagione di fondere una graticola di bronzo per l'altare che si faceva allora per la cappella di S. Stefano, la quale graticola doveva ornarne la fronte, il tergo e i lati, ma che ora esiste soltanto sulla fronte, come pure nell'altro altare della Tribuna della Concezione. E sappiamo altresì da una deliberazione del 20 Aprile 1438 ([18]) che gli Operai allogarano a Luca due altari, pei quali abbozzò i bassorilievi della *Liberazione dal carcere* e della *Crocifissione di S. Pietro,* altari che non esistono nelle Cappelle della Tribuna di S. Zanobi, per le quali furono allogati. In mancanza di notizie certe, non faremo induzioni; poichè basti all'assunto nostro, non che il periodo di tempo in cui furono fatti i due altari esistenti nel Duomo, il carattere loro evidentissimo.

3.° Che la cornice finale aveva. come le due cornici inferiori, un fregio con lettere è dichiarato dal documento sincrono; e il fregio non poteva certo essere diverso dagli altri due, nei quali era trascritta con abbreviature l'ultima parte del salmo CL.

4.° Che l'architrave, al di sotto del fregio, fosse della forma del frammento rinvenuto non potrebbe aversi dubbio, sia per le caratteristiche dei particolari architettonici, sia per le proporzioni sue colle altre parti decorative della Cantoria, e più ancora per essere stato sempre usato di quella forma da Luca.

([17]) Rumohr — Italienischen Forschungen. — Libro d' allogagioni a c. 57.

([18]) Rumohr — Op. cit. — Di questi due altari, si ha nel Bastardello DD il seg. pagamento:

« 1439 — 23 di Dicembre a c. 69. r. »

« A Lucha di Simone di Marcho della Robbia maestro di scultura f. venti per parte di maestero di due altari di marmo con fighure per la Chiesa maggiore — f. 20 ».

Per il breve tratto fra il fregio e i dentelli della cornice finale, essendone stato privo, perchè segato, il frammento reperito, l'Architetto Castellucci si è valso; prima di tutto delle parti similari di altre opere di Luca, e poi degli amboni di S. Leonardo in Arcetri e di S. Miniato al Monte, che furono i prototipi, a cui s'ispirarono e anche si conformarono con lo stesso Luca i suoi contemporanei Brunellesco e Michelozzo. E non esitiamo ad asserire che nella rinnovazione di quel breve tratto della cimasa, del quale non si rinvenne traccia nei frammenti reperiti, l'Architetto Castellucci ha dato prova, non meno che di molta sagacia nella scelta degli esemplari, di squisito gusto e di sano criterio tanto per carattere, per proporzioni e per rilievo quel nuovo tratto della cornice armonizza colle parti originarie di essa. Nulla davvero potrebbesi di meglio ideare o desiderare a compimento dell'opera insigne di Luca. La quale, così nel tutto suo insieme come nelle singole parti, può dirsi davvero che ci è dato rivederla nella sua forma primitiva. E non resta che a fare voti perchè, in conformità del disegno dell'Architetto Castellucci, venga quanto prima reintegrata nel Museo dell'Opera, essendo oramai sull'originalità dei frammenti concorde l'opinione di quanti li hanno veduti nel Museo dell'Opera.

Il Barone Enrico de' Geymüller, il Prof. Marcel Reymond, il Prof. Jacopo Cavallucci e il Professore Clausse, avuta cognizione della scoperta dei frammenti della Cantoria di Luca e del disegno delineato dall'Architetto Castellucci per la sua ricostituzione, ne espressero parere favorevole. Trattandosi dell'opinione di persone autorevolissime stimiamo utile ripubblicarne le lettere, già pubblicate negli estratti, che si fecero di queste notizie, dall'*Arte e Storia:*

Baden-Baden, li 29 di Novembre 1899.

Caro e Gentil.mo Sig. Castellucci,

Mi scusi, di grazia, se per troppe altre faccende, non mi è ancora riuscito parteciparle i vari pensieri destati in me dalla vista del suo disegno della forma originaria della Cantoria di Luca della Robbia. Credo che il miglior modo sarà di narrare la successione delle mie impressioni.

Quando, l'anno scorso, vidi per la prima volta il Museo dell' Opera di S. Maria del Fiore, fui assai colpito dall'effetto monumentale e grandioso prodotto da codeste due stupende Cantorie, dirimpetto l' una all' altra. Le dirò francamente che, ignorando le circostanze particolari della loro ricostruzione, credetti che tutte le parti fossero originali, e mi rallegrai dell'effetto armonioso e *decorativo dell' insieme*. Però, quasi nell' istesso tempo, fui colpito dal sentimento che l'effetto delle sculture maravigliose dei Cantanti era minore che quando si potevano osservare più da vicino, agli Uffizi, nella galleria che conduce alla Raccolta dei Disegni. Pensai che questo effetto veniva unicamente dalla maggior altezza in cui si trovavano presentemente, effetto prodotto, secondo il Vasari, anche nel 400, quando furono messe in alto nel Duomo.

Non avendo allora da occuparmi di questa opera, non cercai altre spiegazioni, ma seppi che altre persone tra le mie conoscenze, benchè non propriamente artisti, avevano avuto la medesima impressione, anche in modo più forte che non l'avessi provata io.

Quando vidi la fotografia del disegno suo, rappresentante la Cantoria ideata coi frammenti tanto felicemente ritrovati da Lei sul

tetto del Battistero e nella tribunetta del Duomo, subito fui colpito da una impressione tutta diversa e assai più favorevole, direi come da un sollievo. E subito sentii il vantaggio grande, anzi non è troppo dire « immenso » che alla Cantoria proveniva dalla presenza di pilastrelli binati invece di un solo pilastro. Si torna al caso del pergamo esterno del Duomo di Prato, nel quale invece di disturbare l'unità del concetto, i pilastrini binati fanno un ritmo architettonico che accompagna tanto bene quello del ballo dei putti.

Ma non è solo il ritmo « dell'accoppiamento » nei pilastri che produce una maggior vita, più in armonia colla vita delle figure cantanti e danzanti. Vi ha un secondo vantaggio: quello di ottenere dei particolari di scala minore, assai più in armonia con quella delle figure umane. Ed è questa, mi pare, la ragione principale dell'effetto tanto migliore prodotto dalla disposizione originaria. Nell'ordine ionico l'altezza della base, la grossezza del capitello, la larghezza del fusto, rendono le figure piccole ; l'altezza dell' abaco e del capitello rende il pilastro più tozzo e diminuisce l'altezza delle figure. La trabeazione più robusta produce lo stesso effetto. Coll'ordine di pilastri binati corinzii, i fusti meno larghi che le figure, ingrandiscono queste, i capitelli eleganti e la trabeazione dello stesso ordine rendono il tutto assai più leggero ed elegante come conviene a una cornice di siffatte figure.

Con tutte queste osservazioni mi preme ora di dichiarare che non intendo esprimere un biasimo qualunque contro il disegno del compianto nostro amico Del Moro. Se fossi stato in luogo suo, mi sarei tenuto felice se fossi riuscito a fare un insieme, il quale dal lato « *architettonico* » sia tanto in armonia. Perchè giudicando da questo lato *solo*, si deve forse convenire che il suo restauro sia più organico in un certo senso, e secondo le ideè nostre, di quello dell'originario.

Sopra beccatelli così robusti, conveniva una continuazione analoga, ed il più naturale era di fare un solo pilastro della larghezza conveniente ai mensoloni. E la trabeazione sta bene non solo rispetto al carattere dei pilastri, ma anche di varie opere del 400.

L'ordine dorico, a quell'epoca, non si adoperava ancora, il corinzio avrebbe dato dei capitelli di un'altezza impossibile. Non gli rimaneva che lo jonico che ha trattato con uno straordinario intendimento del carattere dell'epoca.

Ma tutto questo non toglie che anche l'effetto del primo ordine delle figure, tra codesti mensoloni (necessari per la costruzione), venga diminuito, mentre l'effetto del secondo ordine è reso più artistico dai leggeri pilastrini corinzii. Da un certo punto di vista si potrebbe forse biasimare una siffatta disposizione, dicendo che il Brunellesco, mettendo i pilastrini binati nell'attico della Cappella de' Pazzi, sopra un ordine solo, abbia introdotto nell'opera un secondo modulo. Ma chi avrebbe il coraggio pedantesco di esprimere una tale idea, vedendo che quel doppio ordine sta bene, e che non si poteva fare meglio?

Il suo architrave mi piace molto perchè non ha tanto sporto. Ed anche la sua soluzione dell'angolo mi è più simpatica, benchè quella del Del Moro si vegga pure in monumenti del Rinascimento, ed era quasi resa necessaria dalla scelta di un solo pilastro e di ordine jonico.

Ecco le principali idee che produce in me il suo restauro del concetto originario. Mi piace tanto, che se il posto lo permetterà, le domanderei di voler consentire gentilmente che una illustrazione in zinco venisse riprodotta nell'Opera del Risorgimento in Toscana, pubblicata in Monaco. Le idee che le ho comunicate sono in somma quelle che manderò alla *Gazette des Beaux Artes di Parigi*, per far conoscere l' importanza delle cose da Lei trovate in questa circostanza.

Mi scusi, Caro Signore ed Amico, se scrivo tanto male, ma Lei sa quanto sono sempre in fretta e perciò alla sua indulgenza mi raccomando

Suo Aff.mo

Enrico de' Geymüller.

Grenoble, le 26 nov. 99.

Cher Monsieur,

J'ai adressé à la *Gazette des Beaux Arts* un article sur votre projet de reconstitution de la Cantoria de Luca della Robbia, mais comme cet article ne paraîtra pas avant quelques mois, je vous fais connaître mon opinion par cette lettre.

À tous les points de vue votre projet présente une amélioration considérable sur le projet de M. Del Moro et je suis d'avis qu'il serait extrémement avantageux qu'il fut exécuté.

Sur ce sujet deux point sont à discuter, la séparation des bas-reliefs et la corniche.

M. Del Moro, du moment où il n'a pas pensé à des pilastres doubles pour séparer les bas-reliefs, ne pouvait trouver aucune solution satisfaisante. Il s'est trompé en employant ces pilastres trop trapus, qui sont en désaccord avec tout ce qui s'est fait a cette époque.

Il faut remarquer que, si, à ce moment, on ne connait pas encore bien l'antique, si on s'éloigne de l'antique, c'est plutôt en allongeant les pilastres qu'en les raccourcissant. Les traditions du gothique imposaint aux esprits des formes allongées (Voir tous les Tabernacles d'Or San Michele, le Tabernacle de Peretola etc.)

La découverte des pilastres de Luca est une découverte du plus grand prix et l'Oeuvre du Dôme serait coupable de ne pas remettre en place ces fragments et de ne pas reconstituer l' oeuvre de Luca sur des bases certaines.

Le second point est plus délicat. Il s'agit de reconstituer l'entablement.

M. del Moro avait adopté un projet se rapprochant de l'entablement antique, et il avait eu raison ; mais il fallait encore s'en rapprocher plus qu'il ne l'a fait. Le tabernacle de Peretola fait en 1442 prouve combien Luca imitait l'antique.

Je discuterai les trois parties de l'entablement : architrave, frise et corniche.

Pour l'architrave M. del Moro avait pris une simple moulure, un peu inspirée de la moulure des parties inférieures de la Cantoria. À la rigueur cela pouvait s'accepter, avec cette seule réserve que la silhouette à l'extrémité, était déplaisante, en faisant un angle trop aigu.

Sur ce point votre projet est tout à fait génial. Le fragment d'architrave que vous avez retrouvé est ici tout ce qu'on pourrait souhaiter de mieux, et je suis convaincu que vous avez retrouvé l'oeuvre même de Luca. Il fallait en effet une division rappellant l'architrave grecque. Le type plus développé du Tabernacle de Peretola avec ses trois divisions eut été un peu gros et un peu froid.

Votre architrave plus simple, avec deux divisions seulement et des ornements qui l'enrichissent, est tout ce qu'on peut voir de mieux.

Relativement à la frise et á sa décoration par de versets du psaume il semble qu'il ne peut y avoir de doute en raison du texte du document du 20 mars 1438.

Venons à la corniche. C'est le point le plus délicat. Votre projet ici encore marque un progrès notable sur celui de M. del Moro, dont les moulures étaint trop monotones, dont la silhouette était trop uniformément inclinée.

Votre corniche est charmante. Peut-être, mais je ne sais si je dois émettre ce doute, faudrait-il à la partie supérieure une moulure plus fort et plus saillante. Cette force et cette saillie des parties supérieures de la corniche se retrouve dans tous les monuments de cette époque.

Je suis un peu confus, cher Monsieur, en écrivant à un homme tel que vous, de vous exprimer mon avis avec tant de laisser-aller. En m'excusant permettez-moi surtout de vous dire una fois de plus quel intérêt passionné je porte à toutes les choses de votre pays; combien j'aime vos arts et vos artistes, combien je suis ardemment attaché à votre pays qui est ma seconde patrie.

Très affectuesement à vous

MARCEL REYMOND

Firenze, 3 Dicembre 1899.

Caro Castellucci,

Non esito a ritenere che i frammenti, da Lei esumati nei lavori della parte superiore del Battistero, appartengano veramente alla Cantoria di Luca della Robbia. Lodo quindi la sua intuizione artistica e lodo il disegno, che ella, valendosi dei nuovi elementi, ha compiuto per la ricomposizione di un monumento insigne uscito dallo scalpello di uno dei più simpatici e coscenziosi artisti del *bel quattrocento*.

Quei pilastrelli corinzii geminati, sostituiti ai pilastrini ionici interi, cambiano subito aspetto all'assieme, e conferiscnoo col loro

giuoco di chiaroscuro un valore estetico assai maggiore agli specchi scolpiti. Noto altresì che i pilastrini corinzii, meglio degli ionici, rispondono alla legge della sovrapposizione degli ordini, della quale abbiamo l'esempio quattrocentista di applicazione nella Facciata del palazzo Rucellai.

E non solo la parte scultoria della Tribuna si avvantaggia dal ritrovamento delle parti originali di questa; ma se ne avvantaggia altresì la parte architettonica, inquantochè la nuova cimasa va sù gentile, spigliata che è una delizia, avvivandosi con quella linea di mensoline, caratteristica nota dell'architettura del trecento, tradizione di famiglia che i quattrocentisti hanno continuata con amore valendosene con una finezza di gusto, che mai la maggiore.

Vorrei che ella non abbandonasse il suo argomento limitandosi ad un disegno, l'effetto del quale sta nella interpretazione datagli da chi lo guarda; ma che ella ce ne desse una riproduzione plastica, calcando le forme originali nella sua *riproduzione*, per rendere positivo il valore del confronto fra la *prima* e la *seconda* proposta di ricostituzione.

Mi voglia bene, e mi creda

Suo Aff.mo
C. Jacopo Cavallucci

Note sur un projet de restitution de la Cantoria de Luca della Robbia

Le nouveau projet présenté pour la restauration de la célèbre Cantoria de Luca della Robbia, offre des conditions estétiques qui donnent satisfaction à l'idée rationelle que l'on doit se faire de la disposition générale adoptée primitivement, et permettre de revenir sur une erreur commise par ceux qui ont tenté, jusqu'ici, de reconstituer cette Cantoria.

Elle servait de tribune pour placer les musiciens, et devait nécessairement avoir une forte saillie; il est donc logique que cette saillie ait été supportée par d'épaisses consoles exprimant une idée de force et de solidité ; tandis que la balustrade, au contraire, ne servant qu'à proteger les chanteurs, devait prendre une apparence de légèreté, autant, de moins, que le permettait le marbre dans lequel elle était taillée. Aussi, Della Robbia aurait-il commis une erreur de gout et de style, s'il avait fait surmonter ses fortes consoles par des pilastres courts et trapus, qui, par leurs dimensions et leurs proportions, eussent écarté toute idée de finesse et d'élégance. Si l'on adopte au contraire la proposition de les remplacer chacun par deux pilastres étroits, accouplés deux à deux, on reconnait que leur aspect léger, leur forme plus-tôt un peu grèle, constitue, pour les bas-reliefs qui les avoisinent, un cadre délicat laissant toute leur valeur aux motifs de la statuaire. Della Robbia était un maître possédant un talent d'une rare pureté, et il se serait bien gardé de placer, à côté de ses sujets, traités si delicatement, une architecture qui les aurait écrasé par sa masse.

Les grands artistes contemporaines de Della Robbia se sont toujours écartés d'une semblable conception.

Si l'on se reporte aux oeuvres de Rossellino, ou bien à celles de Mino da Fiesole, pour ne citer que ces deux lá, on voit que l'architecture accompagnant leur sculpture est toujours légère et élancée; l'emploi des pilastres, allongés, cannelés et couronnés d'un capiteau dérivé du type corinthien, leur est familier. Il y a donc de bien serieux motifs pour admettre que Luca Della

Robbia ne s'est pas écarté de cette manière de faire et de ces sages principes.

En se basant sur cette appréciation, l'entablement proposé dans le nouveau projet semble bien en rapport avec la nature des pilastres accouplés ; les membres d'architecture, dont il est composé, donnet un ensable de peu de hauteur, par conséquent facilement porté par des légers pilastres ; la corniche est fine, pas trés-développée; à ces remarques, il faut ajouter que l'emploi des petits modillons, fort en faveur chez les artistes florentins, se retrouve bien fréquemment dans les oeuvres appartennant à la première moitié du quinzième siècle.

Nous ne pouvons donc qu'approuver un projet qui tend à rendre à la Cantoria de Della Robbia l'aspect et la forme qu'elle devait avoir lorsqu'elle est sortie des mains de ce maître.

Clausse.

Florence, le 6 Décembre 1899.

MONUMENTO SEPOLCRALE di Lemmo Balducci
nella Chiesa di S. Egidio in Firenze

LA SEPOLTURA DI LEMMO BALDUCCI

Su questa sepoltura, che veniva inalzata nel 1472 a Lemmo nello spedale di San Matteo, il Milanesi in una sua nota al Vasari (Edizione Sansoni - Volume III, pagina 371) scriveva: « In Firenze era di sua mano (di « Francesco Ferrucci) la sepoltura di Lemmo Balducci « fondatore dello spedale di San Matteo, la quale nel- « l'anno 1735 fu trasportata dentro la chiesa di San Mat- « teo; ma per la poca capacità del luogo, spogliata del- « l'arco e dell'imbasamento, conservando soltanto la testa « di Lemmo di tutto tondo che era dentro una nicchia in « alto della detta sepoltura. »

Nella sua monografia su Francesco di Simone Fiesolano, pubblicata nell'Archivio Storico dell'Arte (Volume V. - pagina 374), il Venturi, dopo aver riportato nel testo le notizie date dal Milanesi, aggiungeva in nota: « Nel 1735 il sepolcro di Lemmo Balducci, che « era sotto il portico, fu portato in chiesa, e quando, poco « dopo, anche questo fu distrutto, esso andò disperso, e « restò solo il busto, vigorosa scultura che vedesi sopra « ad una mensola, al primo ripiano della scaletta che « conduce al primo piano dell'Istituto di belle arti. Di « tutti gli altri pezzi del monumento del fondatore dello « spedale di San Matteo non esiste più traccia di sorta. » (14)

---

(14) « Forse, continua la nota, sarà l'arme del Balducci o di altro « fiorentino quella che, secondo la notizia comunicatami dal Bode, si tro- « verebbe nella collezione Lichtenstein a Vienna. » Nello stemma di

Non tutte queste notizie, che il Milanesi e il Venturi hanno pubblicato sul sepolcro e sul busto di tutto tondo di Lemmo Balducci, sono conformi al vero.

Il Sepolcro di Lemmo Balducci non fu nè mutilato dapprima nel 1735, nè per intero di poi distrutto nel 1783; il busto di tutto tondo di Lemmo non ha mai fatto parte del suo sepolcro, e non è, a giudicarne dai caratteri stilistici, nemmeno opera di Francesco Ferrucci.

Il sepolcro che nel 1472 veniva innalzato al Balducci nella Corsia degli uomini e quivi addossato a una parete, quando nel 1735 veniva trasferito nella chiesa dello stesso spedale, recava, oltre a quella originaria che vi si leggeva in alto dettata dal Poliziano, questa iscrizione:

PIISSIMI VIRI CINERES
QUI DIU IN AEGROTORUM LOCO
HOC IPSO MONIMENTO IACUERUNT
UT RELIGIOSIUS CONDERENTUR
UTQUE TEMPLUM ADEUNTES
TANTI PARENTIS MEMORES FIERENT
HIC POSITI FUERE
AN. MDCCXXXV.

Il sepolcro non fu dunque mutilato in quest' anno; tanto più che la ragione invocata dal Milanesi della poca

---

Lemmo Balducci sono due branche di leone alla schisa in campo d'oro. Due branche di leone alla schisa sono pure negli stemmi de' Risaliti e della famiglia Del Milanese, ma le branche sono bianche, in campo azzurro in quello de' Risaliti, in campo rosso in quello della famiglia Del Milanese. Lo stemma del Balducci, scolpito in pietra, si vede tuttora ripetuto sulla fronte dell' antica loggia dello Spedale di S. Matteo, ora facciata principale del Palazzo dell' Istituto di Belle Arti; e porta ai lati dello scudo, in alto, scolpite in carattere gotico un L e un' E (non un M o un B invece dell' E, come scrissero o supposero alcuni) iniziali del nomignolo Lemmo.

capacità del luogo, non ha veruna probabilità, date le modeste proporzioni del monumento superstite, per quanto mancante di alcune parti, e stando alla descrizione che di esso monumento, quando era tuttora in altra parte dello Spedale, ce ne dà il Del Migliore, e che qui riportiamo:

« In testa dello spedale degl' Uomini, all' Altare è « una Tavola con cinque Santi dipinti in sù l' asse alla « Greca, fra' quali è S. Niccolò Vescovo di Bari, a cui il « fondatore dedicò lo Spedale, e non a S. Matteo, che si « disse doppo, per essere l' avvocato del Cambio.... *Lì in-« serito nella pariete, alto da terra, è il corpo del fon-« datore in cassa di marmo, posata sopra ad un' imba-« samento nobile, di pilastretti scannellati corintj, a'quali « gira sopra un' archo, a porzion di circolo, intagliato « a festone, con buon' arte; v' è scolpito il suo ritratto « in profilo,* e lettere del Poliziano, che dicon così:

QUI SPECTAS INGENS AEDIFICIUM HOSPES
AUCTOREM ILLIUS ME LEMMUM BALDUCCIUM
INSALUTATUM NE PRAETERI
PLURIMA VIVENS CONGESSI
SED EORUM HOC SOLUM DEO QUOD DICAVI
DEFUNCTUS TENEO
VALE ET QUOD RECTE NOS FECISSE PUTAS IMITARE.

La quale iscrizione si è conservata ([15]) nel sepolcro di Lemmo, che si vede tuttora addossato sul tergo della facciata della chiesa di Sant' Egidio annessa all' Arcispedale di Santa Maria Nuova. E in luogo dell' altra iscrizione del 1735, vi si legge ora la seguente:

([15]) L' iscrizione fu conservata, ma non la cassa di marmo, ove furono riposte le ceneri del Balducci, dopo quasi un secolo dalla sua morte.

PIISSIMI VIRI OSSA
AD S. NICOLAI PRIMITUS DEPOSITA A. MCCCLXXXIX
DEIN IN SUUM NOSOCOMIUM A. MCCCCLXXII
ET HINC AB A. MDCCXXXV IN S. MATTHAEI AEDEM
ET INDE IUSSU PRINCIPIS A. MDCCLXXXIII
IN PROXIMUM COGNOMINE NOSOCOMIUM TRANSLATA
HIC TANDEM UT RELIGIOSIUS SERVARENTUR
CURA ET PROVIDENTIA SÇIPIONIS BARGAGLI PATR. SEN.
EQUIT. STEPH. JOSEPH. ET VALETUDINARII PRAESIDIS
ANNO MDCCCXLV RECONDITA FUERE.

Il Balducci, quando morì nel 1389, essendo tuttora nei suoi primordii lo spedale a cui aveva dato opera nel 1385, ebbe sepoltura nella prossima Chiesa di S. Niccola delle Monache di Cafaggio, nell' area del cui convento lo spedale si veniva appunto edificando.

Da questa Chiesa venivano poi le ossa del Balducci trasferite con gran pompa nel suo Spedale l' anno 1472 e riposte nel sepolcro scolpitogli da Francesco di Simone Ferrucci.

Nel 1735 traslocato il suo sepolcro nella Chiesa di S. Matteo, vi rimase fino al 1783, nel quale anno Pietro Leopoldo I, soppresso lo Spedale, vi insediò l' Accademia dei Professori del Disegno, fattone ridurre al nuovo uso i locali dall' architetto Paoletti; mentre dalla Chiesa, soppressa anch' essa, il sepolcro del Balducci veniva nello stesso anno trasportato nella Corsia di S. Matteo; donde fu per ultimo traslocato nella Chiesa di S. Egidio.

Ma la sepoltura di Lemmo, che si vede in questa Chiesa, non altro conserva dell' opera del Ferrucci che l' imbasamento, un fregio a festone e il ritratto del Balducci.

L' imbasamento ha scolpite nel mezzo a basso rilievo due teste di leone, e dai lati due balaustri binati a schiacciato rilievo; il fregio, oltre al festone, porta dai

lati entro tondi l' arma del Balducci, due branche di leone alla schisa di marmo nero; il ritratto è a schiacciato rilievo e di profilo entro un tondo posato sull' urna sepolcrale.

Queste tre parti del monumento sono riunite insieme mercè l' urna sepolcrale ([16]) che sovrasta al fregio con festone, e una fascia modinata che incastona la lapide rettangolare, ov' è incisa l' iscrizione del 1845, e posa sull' imbasamento.

Mancano dell' antica sepoltura, oltre la cassa originaria di marmo, l' arco a festoni e i pilastretti corintii, coi quali è facile ricomporre mentalmente la forma data dal Ferrucci alla sua opera.

Del ritratto a tutto tondo di Lemmo, che si conserva nell' Istituto di Belle Arti, abbiamo nel Del Migliore la seguente notizia:

« Nel frontespizio della porta principale di questo « cortile si vede di marmo ritratto al naturale il fonda- « tore con abito alla civile, posato sull' architrave. » (Firenze Illustrata - pag. 242). E il Richa, la cui opera si stampava nel 1758, riferisce che il busto di Lemmo stava tuttavia sull' architrave di quella porta, che metteva nella stanza dello Spedalingo. E siccome quella porta è anche chiamata la porta di mezzo del cortile, dobbiamo credere che corrispondesse dove ora è la nicchia della statua di S. Matteo di Michelangelo ([17]).

([16]) L' originaria cassa di marmo era di più modeste proporzioni della moderna urna sepolcrale; questa ha la larghezza massima del monumento, quella era invece contenuta fra *i pilastretti corintii,* che posavano sovra le estremità del fregio con festone.

([17]) La statua del S. Matteo, che Michelangelo ebbe l'allogagione di scolpire per la facciata del Duomo e appena abbozzò, stette nel cortile di S. Maria del Fiore sino al 1831, nel quale anno fu trasportata all'Accademia del Disegno. Provvisoriamente venne accolta nella *Sala del Co-*

Due erano dunque i ritratti del Balducci, che esistevano nell' antico Spedale di S. Matteo, l' uno a schiacciato rilievo e di profilo sul monumento sepolcrale del pio fondatore, l' altro di tutto tondo per figurare sulla porta principale del cortile.

Il ritratto a schiacciato rilievo non si può dubitare che sia opera di Francesco Ferrucci, sia per i caratteri stilistici proprii di questo scultore, sia per la perfetta corrispondenza che ha coi resti del monumento sepolcrale e nella fattura e nelle proporzioni e nel rilievo. Dell' altro a tutto tondo v' è invece ragione di fortemente dubitare che sia opera dello stesso Ferrucci. La modellatura di

---

losso e passò di poi nella *Scuola di Scultura,* finchè non ebbe una più degna collocazione il 17 luglio del 1841 nella nicchia, dove ora si vede ([a]) ed era la porta che nell' antico Spedale di S. Matteo metteva nella stanza dello Spedalingo. Dall' architrave di quella porta fu remosso allora e posto a destra del cortile, là dove prima era l' ingresso alla Galleria dei quadri, il busto di Pietro Leopoldo. Questo busto, quando fu soppresso lo Spedale, era stato sostituito su quell' architrave al ritratto in marmo di Lemmo Balducci, che venne trasportato sul primo ripiano della scala dell' Accademia e ora è anch' esso collocato sul primo angolo a destra del cortile. I documenti che si riferiscono a questi varii trasferimenti della statua di S. Matteo e del busto di Pietro Leopoldo furono pubblicati dall' Ispettore Dr. Péleo Bacci nel giornale *Il Popolo,* N. 10, 30 gennaio 1907.

Abbiamo ora dunque la certezza che la porta interna, la quale dà ora accesso alla sala terrena, già Refettorio dello Spedale, poi nell' Accademia del Disegno adibita a *Scuola del nudo,* fu aperta, quando nel 1841 ne fu chiuso l' ingresso dal cortile. L' apertura di quella porta fu causa che andasse distrutta la parte mediana del grandioso affresco del secolo XV, che è stato rimesso allo scoperto di recente con un bellissimo Crocifisso, dipinti l' uno dirimpetto all' altro sulle pareti minori della sala.

([a]) La statua del S. Matteo da questo suo luogo verrà quanto prima remossa per essere riunita alle altre opere di Michelangelo nella Tribuna del David.

esso rivela bensì la mano di un artista della fine del secolo XV o dei primordii del secolo XVI, ma non il fare del Ferrucci, nelle cui opere il carattere stilistico, un pò arretrato, del quattrocento, conserva la schietta semplicità e la naturalezza di questo secolo, com'è dato rilevare dal ritratto a schiacciato rilievo e dalle parti originarie del monumento da esso scolpito per il Balducci. Nel busto a tutto tondo si ravvisa bensì una certa impronta di carattere e un fare anche, se vuolsi, *vigoroso*, ma senza finezza e con un' evidente ostentazione di effetti così nelle esagerate grinze del volto emaciato, come nelle pieghe artificiose della veste che rivelano troppo la maniera, propria di un periodo posteriore dell' arte a quello in cui visse il Ferrucci.

OPERE D'ARTE
DELL'ARCISPEDALE DI S. MARIA NUOVA

ORA NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI
E NEL MUSEO NAZIONALE

Sull'acquisto che il Ministero della Pubblica Istruzione fece di queste opere d'arte, E. Ridolfi, gia Direttore delle RR. Gallerie di Firenze, ha data in una sua recente pubblicazione una breve notizia, che concerne soltanto la conclusione delle lunghe pratiche fra le parti contraenti, senza pure un accenno alla precedente loro controversia. E così rimane ancora ignoto affatto il tenore degli atti che predisposero le trattative concrete per quell'acquisto, e che più specialmente si riferiscono a quel periodo della controversia, nel quale il Ministero non volle condiscendere alla insistente domanda, che gli era stata fatta per la restituzione dei quadri, di proprietà dell' Arcispedale, depositati fino dal 1825 nella Galleria degli Uffizi, nè concedere l' autorizzazione, che il Consiglio d'Amministrazione dell'Arcispedale gli aveva pure richiesta, di vendere le opere d'arte, da esso possedute. Di quegli atti, che riflettono anche la valida cooperazione, prestata dal R. Commissariato per le Antichità e le Belle Arti della Toscana all'azione energica spiegata allora dal R. Ministero, credo utile per la *Cronaca dell'Arte* fare un rapido riassunto.

***

Risale al 1871 la prima richiesta che il Commissario dell' Arcispedale faceva al Ministero per la restituzione dei sette pregevolissimi quadri, che per rescritto del Gran-

duca del 15 aprile 1825 erano stati depositati nella Galleria degli Ufizi. E per la restituzione allegava:

« Che l' Arcispedale, per aver cessato dal conseguire veruna sovvenzione erariale, era divenuto ente autonomo, e quindi sottratto ad ogni ingerenza Governativa; e che la Direzione di esso, avendo già raccolto in luogo acconcio quanti altri oggetti d'arte di proprietà del Pio Luogo trovavansi sparsi, e portati sotto la vigilanza di persone competenti, intendeva riporre nel luogo medesimo i quadri che reclamava ».

Il Consiglio di Stato, richiesto del suo parere sulla istanza dell'Arcispedale, nell'adunanza del 5 maggio 1875 espresse l'avviso che dovesse accogliersi.

Il Ministero peraltro, che nella restituzione di quelle opere di sommo pregio giustamente ravvisava un atto che avrebbe menomato la fama della più cospicua Galleria di Italia, stimò conveniente non condiscendere alla richiesta, e aprì trattative coll'Amministrazione del Pio Istituto, per ottenere che quei capolavori d'arte rimanessero depositati nella R. Galleria. Ma le trattative, durate a lungo, non portarono ad alcun utile resultato, tanto che il Consiglio d'Amministrazione dell' Arcispedale, insistendo nel suo divisamento, nell'adunanza del 3 marzo 1890 deliberava:

« 1.° Di domandare al Governo se intende di fare « acquisto delle opere d'arte, di sua proprietà, tanto di « quelle consegnate in deposito alla Direzione della R. Gal- « leria di Firenze il 13 maggio 1825, quanto di quelle « che conserva nella sua Galleria per un prezzo da de- « terminarsi d'accordo ».

« 2.° Qualora il Governo non intendesse fare acqui- « sto degli oggetti d'arte sopraindicati, l'Opera Pia do- « manda di essere autorizzata a venderli ad Italiani « amatori di cose d'arte dandone preventivo avviso al « Governo a forma di legge ».

« 3.° Di domandare al R. Governo la restituzione
« immediata dei quadri consegnati alla Direzione delle
« R. Gallerie di Firenze nel 13 maggio 1825 qualora non
« intenda di farne l'acquisto, per riunirli e collocarli nella
« Pinacoteca di S. Maria Nuova, da aprirsi al pubblico a
« benefizio esclusivo dell' Opera Pia.

« 4.° Qualora ogni accordo non riesca possibile, nè
« vogliasi divenire alla restituzione dei quadri di pro-
« prietà del Pio Istituto consegnati alla R. Galleria, dovrà
« farsene la richiesta in via giudiciaria ».

Avuta copia di questa deliberazione, il Ministero con lettera del 17 maggio 1890 ne informava il R. Commissariato per l'Antichità e le belle Arti della Toscana, con queste considerazioni:

« Il rescritto del Governo Granducale in data del 15 Aprile 1825, citato nella deliberazione, fu ispirato dal rapporto del Consigliere Direttore della Galleria delle Statue (9 aprile 1825), il quale, coerentemente allo spirito del provvedimento emanato dal Granduca Pietro Leopoldo li 22 marzo 1773, chiedeva che si continuasse a fare una scelta di opere d'arte esistenti in Luoghi Pubblici per trasferirli alla Galleria, « ad oggetto di riunire i *capi d'opera* di
« pubblica pertinenza in un solo luogo a maggior decoro
« della Nazione e a comodo degli studiosi e per assicurare
« eziandio la buona e perenne conservazione dei monu-
« menti medesimi ».

« Vero è che nel rescritto era riservata la proprietà al R. Arcispedale, ma la proprietà dei monumenti d' arte appartenenti ai RR. Stabilimenti era già dalla notificazione delli 23 ottobre 1818 dichiarata inalienabile, e tale dichiarazione venne confermata nella circolare 6 aprile 1857, nel decreto 13 gennaio 1859, e in quello del 12 marzo 1860 ».

« Ciò premesso, risulta:

« 1.° che la restituzione degli oggetti d'arte all'Arcispedale contraddice allo spirito del rescritto granducale,

e tanto più che si ridomanda la riconsegna dei dipinti anche *per essere venduti* ».

« 2.° che l'alienabilità degli oggetti non può concedersi ».

« Il Consiglio d'Amministrazione del R. Arcispedale domanda al Governo in primo luogo se intende far acquisto delle opere d'arte di proprietà dell'Arcispedale, poi l'autorizzazione a vendere, e poi esprime il desiderio di riunire i quadri nella Galleria di S. Maria Nuova per esporli al pubblico e ricavarne dall'esposizione un provento. Ma se intenda di vendere o di esporre i quadri al pubblico non è nettamente espresso, cosicchè può ritenersi che la esposizione si farebbe sino a che ci fosse qualche oggetto invenduto. In questo stato di cose convien tener fermo il diritto della R. Galleria, e non riconsegnare i quadri, e invigilare perchè le leggi sull'inalienabilità degli oggetti d'arte appartenenti ai RR. Stabilimenti siano pienamente osservate. Intanto perchè il Governo non si trovi sprovvisto di documenti, qualora l'Arcispedale richieda la riconsegna dei dipinti per via giudiziaria, è necessario:

« 1.° ricercare in codesto Archivio di Stato rescritti granducali, simili a quello delli 15 aprile 1825, che dimostrino come il deposito nella R. Galleria avesse carattere di perpetuità, e come fosse intenzione del Governo Toscano, nell'imporre depositi nella Galleria ai pubblici Stabilimenti, di fare una raccolta grandiosa, che tornasse a decoro della nazione ».

« 2.° ricercare la provenienza delle opere d'arte appartenenti al R. Arcispedale di Santa Maria Nuova, perchè potrebbero escirne fatti ignoti, vincoli od altre notizie utili a conoscersi ».

Il Marchese Ginori passava la lettera ministeriale al Direttore Tecnico del Commissariato, Comm. L. Del Moro, il quale, fatte subito le richieste indagini, dava a me l'incarico di riferire. Ecco, non per intero, ma nelle parti

che più direttamente concernono, prima i due quesiti del Ministero, poi la questione provocata dal Consiglio d'Amministrazione dell'Arcispedale, la Relazione che il 9 giugno 1890 fu diretta al R. Commissario:

« Rispetto alla prima categoria di ricerche, le indagini fatte nel R. Archivio di Stato, non hanno portato alla scoperta di verun documento, in cui fosse la dichiarazione esplicita che il deposito delle opere fatto dall'Arcispedale di S. Maria Nuova nella R. Galleria avesse il carattere di perpetuità. Ma nell'Archivio della R. Galleria esistono tutti i documenti relativi al deposito di quelle opere, nei quali documenti, ad eccezione della riserva fatta nel rescritto Granducale che la consegna dei quadri fosse « accompagnata da un atto, mediante il quale possa IN « QUALUNQUE TEMPO costare della proprietà dei medesimi « nello Spedale », la quale riserva fu ripetuta nell'atto di consegna, non è nemmeno espressa la dichiarazione che il deposito dovesse avere il carattere di provvisorietà ».

« Vero è che nell'opuscolo, pubblicato nel 1871 dal Cav. Ottavio Andreucci, col titolo *Della Biblioteca e della Pinacoteca dell'Arcispedale di S. Maria Nuova,* si afferma che « *il deposito si volle fatto in modo del tutto provvisorio, senza pregiudizio dei diritti dello Spedale; e « col diritto esplicito di reclamarne* IN QUALUNQUE TEMPO « *la restituzione* ». Ma ad eccezione delle parole IN QUALUNQUE TEMPO, distinte con carattere maiuscolo, delle altre stampate in corsivo, non consta da verun documento. E il Cav. Andreucci, così esatto nell'indicare sempre la fonte delle sue citazioni, non avrebbe mancato di indicare il documento, da cui traeva quelle sue parole. Palese è invece l'intendimento di quell'asserzione, senza dubbio gratuita, che *il deposito fosse fatto in modo provvisorio,* e *col diritto* nello spedale *di reclamare* le opere, a tutto suo libito. Era un'asserzione suggerita dalla riserva del

diritto di proprietà, poichè tornasse opportuno l'invocare la provvisorietà del deposito, appunto allora che il Soprintendente dell' Arcispedale, col remuovere dai diversi luoghi, ove si trovavano disperse, le opere d'arte possedute dal Pio Istituto, stava in procinto di raccoglierle, come di fatto poi le raccolse, in locali infelici, cui fu dato il titolo di Galleria dell'Arcispedale. Il carattere provvisorio del deposito doveva agevolare l'esito della richiesta, che sin d' allora fu fatta, delle opere d' arte depositate nella R. Galleria ».

« Pertanto v'è ogni ragione di credere che la dichiarazione di provvisorietà non fosse mai fatta; poichè sarebbe strano che non se ne facesse menzione nei documenti relativi al deposito, che si conservano nell'Archivio della R. Galleria. Ed è anche naturale che quella dichiarazione non fosse fatta per le seguenti ragioni ».

« Lo scopo palese, che aveva consigliato il Governo Granducale a ordinare il deposito di quelle opere d'arte nella Galleria, era quello di provvedere alla miglior loro conservazione. E nell'atto di consegna che il R. Arcispedale, in ossequio alla sovrana autorità, faceva di quelle opere d'arte il 13 maggio 1825, era confermato lo scopo del deposito, che si diceva fatto « all'oggetto di provvedere alla più conveniente loro conservazione e restauro ».

« È evidente infatti che, espressa la riserva della proprietà a benefizio dell'Arcispedale, la dichiarazione della provvisorietà del deposito, mentre era nel caso speciale superflua, sarebbe stata contraria al vero intendimento avuto dal Governo. Poichè mentre la riserva della proprietà era sufficiente come tutela dei diritti dell'Arcispedale, lo scopo invece della miglior conservazione delle opere d'arte includeva l'altro fine precipuamente voluto, di accrescere stabilmente con quelle opere la ricchezza e il lustro della Galleria, come quella che per la sua fama e importanza mondiale si prestava, non solo a provvedere per la più

conveniente loro conservazione, ma tenendole esposte al pubblico, a farle subietto di ammirazione pei visitatori e di studio per gli artisti e per gli eruditi ».

« E questo fine, inerente per sua natura al fatto del deposito di quelle opere nella R. Galleria, ci è pienamente rivelato dalla cagione del fatto stesso, poichè nella relazione, che lo provocava, inviata dal Direttore della stessa Galleria al Granduca il 9 aprile 1825, s' invocava il provvedimento preso da Pietro Leopoldo fino dal 1773; col quale provvedimento si ordinava « che fossero visi- « tati non solo i quadri indicati, ma gli altri ancora che « potessero essere in altri « Tribunali e Luoghi Pubblici ».

« I fini di quel provvedimento erano senza dubbio quelli che il Direttore della R. Galleria enunciava nella sua relazione, cioè « di riunire *i capi d'opera* di pub- « blica pertinenza in un solo luogo a maggior decoro della « nazione e comodo degli studiosi, e per assicurare eziandio « la buona e perenne conservazione dei monumenti me- « desimi ». Ma nel contesto del provvedimento del 1773, mentre è espresso chiaramente il primo scopo della scelta delle opere d' arte per raccoglierle nella R. Galleria, non è fatto cenno di quello relativo alla buona e perenne conservazione di esse opere. Per il fatto della scelta e del deposito delle opere d' arte occorreva bensì un ordine sovrano; ma era così inerente a quel fatto l' intendimento della buona e perenne conservazione loro che il dichiararlo era proprio superfluo ».

« Pertanto coll' avere il Governo Granducale « coe- « rentemente allo spirito dell' enunciato provvedimento » di Pietro Leopoldo consentito il deposito delle opere d'arte dell'Arcispedale nella R. Galleria, tutto il tenore di quel provvedimento, nei suoi fini evidenti, investiva il deposito medesimo. Quello di Pietro Leopoldo non era stato un provvedimento speciale, ma generale, che aveva tutto il carattere di un fatto irrevocabile. Mal si capirebbe infatti

che Pietro Leopoldo ordinasse una raccolta di opere d'arte tratte da pubblici Stabilimenti, se non avesse avuto l' intendimento che dovesse durare in perpetuo: poichè male si conciliano fra loro il proposito di fare quella raccolta e il rischio eventuale della sua dissoluzione, se il deposito delle opere d' arte avesse avuto il carattere di provvisorietà. E perciò, se manca la dichiarazione esplicita di un deposito perpetuo, v' è peraltro l' intendimento di un deposito, per così dire, indefinito, intendimento che non è soltanto basato sovra una convinzione morale, ma sovra un fatto generale, nelle sue modalità eloquentissimo ».

« Il diritto di proprietà riservato all'Arcispedale sulle opere d' arte depositate nella R. Galleria non contraddice per nulla a quell' intendimento, poichè la causa era per sua natura tale che, oltre alla miglior conservazione di quelle opere, includeva un interesse superiore, relativo all' arte e alla storia, inseparabile dal godimento pubblico ».

« È ovvio infatti come il diritto di proprietà, che spetta a una personalità giuridica, vada spesso congiunto all' usufrutto o godimento di un' altra personalità giuridica, per diritto di successione o per conferimento elettivo. Ed è ovvio pure come, in quest' ultimo caso, il diritto di proprietà si perpetua con quella modalità dell' usufrutto che passa di tempo in tempo da una in altra persona per necessità di natura e di legge ».

« Ma vi è un fatto recente, il quale, mentre assume quella forma generale del diritto di proprietà scisso in perpetuo dal diritto di possesso, si attaglia perfettamente al caso speciale delle opere d' arte dichiarate di proprietà dell'Arcispedale e depositate nella R. Galleria. Il defunto Sig. Carrand nominava erede della sua preziosa collezione di oggetti antichi e di opere d' arte il Municipio di Firenze, ma disponeva che la collezione fosse esposta al pubblico nel Museo Nazionale. Col lasciare la sua collezione a quel Municipio conferiva al suo legato il carattere di un' utilità

pubblica locale, voglio dire inamovibile dalla città di Firenze: e col volerla esposta nel Museo Nazionale, le conferiva il carattere d' inalienabilità, poichè sottoponendola alla custodia dello Stato, coll' obbligo necessario del godimento pubblico, toglieva al Municipio perfino la possibilità eventuale di una futura alienazione degli oggetti di quella collezione. Certo la volontà espressa dal testatore sul carattere d' inalienabilità e di godimento pubblico del suo legato poteva benissimo avere la forma egualmente sacra, che lo stesso Ente Morale, nominato erede, curasse alla conservazione del legato, coll' obbligo di raccoglierlo in locale adatto, aperto al pubblico. E anche non v' ha dubbio che la qualità degli oggetti d' arte, costituenti la collezione, ispirava al munifico donatore il provvido consiglio di imporre la condizione di esporla nel Museo Nazionale, che era già sede di una stupenda raccolta di oggetti antichi e di opere d' arte del risorgimento italiano. Ma è un fatto che quella condizione, ponendo la collezione sotto il patrocinio perpetuo di un Ente Morale, diverso dal proprietario, la sottraeva da ogni rischio che, nella vicenda multiforme degli eventi umani, le avrebbe sovrastato; poichè non sia, pur troppo, raro il caso che la necessità delle cose costringa, in imperiosi bisogni, a invertire nelle forme e negli usi anche i più sacrosanti legati. E ce ne offre un esempio lo stesso Arcispedale nell' attuale vertenza: poichè prima la raccolta delle opere d'arte nei locali della cosiddetta Galleria dell'Arcispedale, e poi la richiesta fatta al Governo delle opere d' arte depositate nella R. Galleria, unitamente alla domanda della facoltà di vendere tutte quelle opere d' arte, altro non sono che un sovvertimento nelle forme e un pervertimento negli usi di quella parte del patrimonio del Pio Istituto, la quale per essere intimamente legata alla sua storia, per essere stata sempre per l' innanzi addetta al culto e perciò soggetta a un servizio pubblico, e finalmente per avere un' im-

portanza artistica superiore, ha di sua natura un carattere indelebile di sacra e inviolabile ».

« Rispetto alla seconda categoria di ricerche, relative alla provenienza delle opere d'arte dell'Arcispedale, le indagini fatte nell'Archivio di Stato e nell'Archivio della R. Galleria, non hanno nemmeno esse portato a veruna scoperta *di fatti ignoti, vincoli ed altre notizie utili a conoscersi.* È d'uopo pertanto limitarsi a quelle notizie che, in ordine di fatto, non di diritto, ci vengono date dalla storia dell'arte ».

« La massima parte delle opere d'arte, che appartengono al Pio Istituto, erano, come incidentalmente ho già accennato, addette al culto, sia dello stesso Istituto, sia degli altri Enti Morali (Ospedali e Monasteri) che vennero soppressi e riuniti o aggregati all'Arcispedale ».

« Le principali di quelle opere d'arte furono di pertinenza dell'Istituto medesimo fino dalla loro origine. Nel Catalogo che ho l'onore di unire alla presente Relazione, sono esse:

a) — Fra quelle depositate nella R. Galleria:

1.° L'*Incoronazione della Madonna* di Fra Angelico, capolavoro di un prezzo inestimabile e sommo ornamento di quella ricca collezione. Il dipinto dell'Angelico era nel tramezzo della Chiesa di S. Egidio;

2.° I due ritratti del Memling, dei quali uno si crede il ritratto di un Portinari.

b) — Fra quelle che sono ancora nella Galleria dell'Arcispedale:

1.° Il *Trittico* dipinto da Van der Goes per commissione di Rinaldo Portinari, opera di grande valore artistico e un capolavoro della scuola Olandese;

2.° Il *Giudizio Universale* di Fra Bartolommeo, affresco che era nel Cimitero dell'Arcispedale, opera grandiosa, di somma importanza per l'arte, poichè in essa è

quella gloria di Santi attorno al Cristo e alla Madonna fra le nubi, imitata da Raffaello, prima nell'affresco di San Severo a Perugia, poi più grandiosamente nella *Disputa del Sacramento* delle Camere Vaticane;

3.° La *Madonna* in terracotta del Verrocchio, opera pregevolissima e rarissima per l'autore;

4.° I *Libri corali*, di un valore inestimabile, massime quello con minii di Gherardo di Giovanni del Fora, sebbene ora abbia perduto non poco di pregio per la ragione che esporrò in seguito ». [1]

« A queste poche notizie sulle principali opere che furono sempre di proprietà dello Spedale, ho creduto bene limitarmi e di unire il Catalogo, non di tutte le altre opere, ma solo di quelle che hanno un qualche valore storico o artistico, di maggiore o minore entità ».

* * *

« Esaurito il compito relativo ai resultati delle indagini richieste dal R. Ministero, al difetto delle quali ho creduto opportuno sopperire con le considerazioni svolte sinora, mi permetta la S. V. che, indipendentemente dalle fatte ricerche, ma in ordine alla questione provocata dal Consiglio d'Amministrazione dell'Arcispedale, esponga ora

---

[1] Dei due Corali miniati da Gherardo, che ora sono nel Museo Nazionale, questo solo mi fu mostrato con un altro di Lorenzo Monaco, quando per incarico della Direzione Tecnica del Commissariato mi recai presso la Soprintendenza dell' Arcispedale, per veder di persuaderla a desistere dai suoi propositi; nei quali, convinta della piena ragione dei proprii diritti, essa dimostrò di voler invece fermamente persistere. E siccome era saputo il fatto, cui qui allude e di cui parla in seguito la Relazione, il Marchese Ridolfi, per accertarsene, presenti l' avv. Nesi e altri funzionari dell'Amministrazione, volle mostrarmi il libro Corale (*Messale*) di Gherardo: nel quale io indicai la mancanza di due fogli nei primi mesi del Calendario, segno evidente dell' avvenuta manomissione.

i resultati di alcuni studii che in pari tempo con le indagini praticate negli Archivi vennero fatti da questa Direzione tecnica ».

« Nella storia dell'Arcispedale così rispetto al diritto di patronato, come rispetto alla gestione economica vi sono alcuni fatti che possono avere nell'attuale vertenza fra lo Stato e il Consiglio d'Amministrazione di esso Arcispedale un'importanza di non lieve momento ».

« Io non risalirò all'ingerenza che, nonostante il patronato della famiglia Portinari, Cosimo padre della Patria e Lorenzo il Magnifico ebbero sull'amministrazione del Pio Istituto, cui furono larghi del proprio per sovvenirlo nei suoi bisogni e per crescerne i comodi a maggior larghezza dei suoi servigi per la salute pubblica. Ricorderò bensì che, dopo l'assedio di Firenze, essendosi dimesso lo Spedalingo Buonafede, per le gravi condizioni economiche, in cui si trovava lo Spedale.... « Clemente VII, che in of-
« ficio di tanta importanza volea persona di fiducia, di-
« sconobbe i diritti dei Portinari, e nominò il nuovo Spe-
« dalingo [2] ». D'allora in poi i Portinari rimasero spogliati del diritto di nomina e solo continuarono, per un simulacro di potere, a godere del diritto onorifico della presentazione ».

« Nel 1533 il Duca Alessandro, per avere a sè soggetto e dipendente lo Spedalingo, deputò alcuni nobili e specchiati cittadini a rivederne annualmente l'amministrazione economica ».

« Nel 1544 Cosimo I, che « non voleva meno prepotentemente di papa Clemente », impose la scelta dello Spedalingo in persona di sua fiducia. E così i successori di Cosimo I esercitarono sempre la più assoluta autorità in tutto ciò che si atteneva all'Amministrazione dello Spe-

---

[2] Luigi Passerini, *Storia degli Stabilimenti di Beneficenza di Firenze*, Tip. Le Monnier, 1853.

dale; restrinsero, con alcune riforme, anche la giurisdizione ecclesiastica, finchè la soppressero affatto colla secolarizzazione dell' Istituto ».

« La suprema autorità che i primi Granduchi Medicei si arrogarono su quell' Istituto, se può essere giustificata dall'ottimo intendimento che ebbero di invigilarne l'amministrazione, restaurarne le tristi condizioni economiche e prosperarne le sorti, non era senza ingiuria al diritto dei patroni Portinari. Ma l'abuso di potere cessò con Cosimo II, quando la sovrana autorità del Granduca sul Pio Istituto fu resa perfettamente legale, per la cessione che Odoardo Portinari fece a quel Principe dei proprii diritti di patronato ».

« Per citare un fatto, che mostra fino a qual segno l'autorità Granducale si estendesse sull'amministrazione di quell'Ente Pio, ricorderò il decreto del 1587, in cui fra le altre ingiunzioni era quella che proibiva agli Spedalinghi le alienazioni superiori alla somma di scudi 200, e gli acquisti superiori ai 500 scudi. Il quale decreto veniva richiamato in vigore da Ferdinando II nel 1645 e in ispecie su quella duplice proibizione, la quale, è superfluo avvertirlo, si riferiva all'alienazione dei beni immobili, non già delle opere d'arte, nè degli arredi sacri ».

« Dai fatti narrati emerge che i Granduchi Medicei esercitarono sempre un'autorità sovrana sull' Amministrazione dello Spedale, e che a quell' autorità sovrana, dopo Cosimo II, si unì il diritto di patronato fino agli ultimi tempi dei Granduchi Lorenesi ».

« L'Arcispedale è oggi un Ente Autonomo, ma l' autonomia non lo sottrae per nulla a quell'alta sovranità che spetta al Governo su tutti gli Enti Morali della pubblica beneficenza, e in modo speciale rispetto alle opere d'arte; e tanto meno quell'autonomia potrebbe aver derogato ai diritti del patronato regio, senza un atto di rinuncia o di cessione del potere sovrano a benefizio dell' Ente medesimo ».

« Cosicchè alla tutela che il Governo ha delle opere d'arte..... si unirebbe anche il diritto del patronato regio, massime per quelle che furono donate dalla famiglia Portinari, fra le quali è il celebre Trittico del Van der Goes ».

« Il Consiglio d'Amministrazione dell' Arcispedale richiedeva:

1.° La restituzione delle opere depositate nella Regia Galleria;

2.° la facoltà di poter vendere tutte le opere che sono di proprietà dell'Arcispedale medesimo ».

« Il R. Ministero, qualora fossero fondate le ragioni suesposte del regio patronato, avrebbe invece il diritto di esigere anche la consegna delle opere che l' Arcispedale ha raccolte nella cosidetta Galleria. E la richiesta di quelle opere sarebbe anche pienamente giustificata dal fatto che ora si va ampliando la Galleria degli Uffizi, per riordinarvi in ragione di scuole e con metodo scientifico la sua ricca collezione di opere d' arte dai tempi medievali al gran secolo del Risorgimento. E potrebbe, mi pare, con molta opportunità invocare le seguenti ragioni ».

« È un fatto confermato da innumerevoli esempi che i patroni d'una chiesa, di un oratorio, di una cappella o di un altare, tutte le volte che per qualunque cagione la chiesa, l'oratorio, la cappella o l' altare venivano sia demoliti, sia distratti dal culto, sia per bisogno di riparazioni o restauri temporaneamente sospesi rispetto agli uffizi ecclesiastici, i patroni ritiravano nelle case loro le opere d' arte che ivi erano state collocate dai loro antenati. E per questa facoltà, che fu loro concessa, pur troppo è avvenuto che tante opere stupende, per loro natura inalienabili, andassero arbitrariamente vendute. E non pochi rescritti granducali furono motivati da tali vendite arbitrarie, appunto per l' assoluto loro carattere d' inalienabilità ».

« Ma rispetto al diritto di proprietà che spetta ai pa-

troni sulle opere d'arte dedicate al culto, vi è un fatto recente, eloquentissimo ».

« Sull' altare maggiore della chiesa di S. Niccolò in Firenze era la tavola dipinta per la famiglia Quaratesi da Gentile da Fabriano nel 1425; della quale tavola essendo stata venduta la parte di mezzo, ov' era la Madonna, i quattro Santi che erano dai lati furono riuniti e collocati nel coro della Chiesa. Il dipinto, così distratto dal suo luogo originario, non aveva più nella chiesa quell' ufficio, cui era stato destinato dal donatore: e nel 1880 fu trasportato nella R. Galleria degli Uffizi, per averne la famiglia Quaratesi, che n' era patrona, fatto donazione a quella Galleria ».

« È il caso preciso delle opere d' arte dell' Arcispedale, sia per avere la Soprintendenza di esso remosse di suo arbitrio quelle opere d' arte dai luoghi, ove si trovavano, per lo più dedicati al culto, sia per la proprietà che sovr'esse spetterebbe al patrono del Pio Istituto. »

« I locali poi, che la Soprintendenza dell'Arcispedale destinò per la raccolta di quelle opere, oltre a non essere decorosi, non sono punto adatti alla buona loro conservazione, nè alla più efficace utilità pubblica dei visitatori e degli studiosi, massime degli artisti e dei copiatori [3]. Una volta che esse furono distratte dall' ufficio loro originario, spetta alla superiore autorità il provvedere nel modo più decoroso e più utile al nuovo ufficio, cui vengono destinate, in ragione della più conveniente conservazione loro e del massimo godimento pubblico. . . . .
. . . . ».

« Ma il Ministero deve non solo curare la più conveniente conservazione delle opere d'arte, deve anche sot-

---

[3] La galleria era chiusa al pubblico; e chi desiderava di visitarla, doveva farne domanda alla Segreteria della Soprintendenza; nè sempre veniva concesso.

trarle ad altri più gravi pericoli che sono difficili a evitarsi nonostante la più solerte e accurata vigilanza. E la domanda di autorizzazione a vendere quelle opere d'arte deve a più forte ragione porre in guardia il Governo. E un fatto successo nella stessa collezione artistica dell'Arcispedale offre la più evidente ragione, perchè esso provveda nel modo che crederà più sicuro o più efficace a tutela di quelle opere d'arte ».

« È noto alla S. V. che l'Arcispedale aveva depositato due dei suoi libri Corali nel R. Museo, dei quali la Soprintendenza di esso faceva la richiesta nel 1868, che il Ministero volenteroso consentiva. Fra quei due libri Corali era quello, da me già citato, con minii di Gherardo di Giovanni. Or bene, uno di quei minii e precisamente quello meraviglioso della prima pagina fu distaccato e venduto di sotterfugio. Scopertasi la sottrazione indebita, fu aperta un'inchiesta, dei resultati della quale potrà il Ministero aver piena cognizione dalle carte del proprio Archivio ».

*
* *

« Rimane ora a valutarsi lo scopo dell'autorizzazione richiesta di vendere, che è quello di far fronte agli urgenti bisogni dell'Arcispedale.... »

« Non è questa la prima volta che l' Arcispedale siasi trovato in non buone condizioni economiche, chè anzi ebbe più volte, fino dai tempi antichi, a trovarsi in crisi gravissime, talora disperate, e non sempre per colpa di una improvvida o inetta amministrazione, come può aversene piena notizia dalla citata storia del Passerini. E in nessuna di quelle crisi mai non ebbero gli Amministratori dell'Arcispedale il pensiero di alienare quella parte del

suo patrimonio che era costituita dagli oggetti d' arte o preziosi, come quadri, sculture, libri corali, arredi sacri, ec. E non venne loro tale pensiero perchè l'avrebbero creduto uno sfregio alle più sacrosante tradizioni storiche della Pia Istituzione. E anche dirò che era impossibile ne venisse loro il pensiero, poichè non meno dei libri Corali e degli arredi sacri, fossero per la massima parte dedicate al culto le opere di pittura in tavola e in affresco; e le poche non dedicate al culto avessero troppa stretta attinenza colla storia del Pio Istituto. Cosicchè tutte quelle opere, come oggetti sacri, erano inviolabili, e come cose di utilità pubblica, inalienabili; e perciò, se anche fosse venuto loro il pensiero di una parziale alienazione, non avrebbero osato di chiederne la facoltà al potere sovrano, certi, come erano, che questi non l' avrebbe mai consentita nell' interesse dell' arte, come non la consentirà oggi la superiore autorità ».

« Nè il fatto recente della riunione di quelle opere d'arte nella raccolta dell' Arcispedale, vale per nulla ad infirmare quei loro caratteri indelebili, i quali sono in aperta contradizione con quanto nella sua deliberazione del 3 di maggio p. p. affermava il Consiglio d'Amministrazione dell'Arcispedale, protestando *l'obbligo di adempiere la volontà dei pietosi benefattori.* Poichè l' obbligo unico e assolutamente imperioso, che loro incombe, sia quello non già di togliere, disperdendolo colla vendita, ma di conservare al patrimonio dell' Ente Morale tutti i fini per cui fu istituito o si venne formando e a cui fu consacrato. E l'operare contro quei fini accusa rilassatezza nei sentimenti di rispetto per la volontà dei pietosi benefattori, di venerazione per le memorie storiche del Pio Istituto e di poco amore per le glorie dell' arte, che sono uno dei vanti più invidiati della nazione e l' unico suo non contrastato diritto al primato nel moderno Risorgimento ».

« La pietà, che ogni animo gentile sente per le sof-

ferenze umane, deve saper trovare altri mezzi per sollevarle e curarle, senza menomare, a benefizio di pochi, il patrimonio intellettuale dei più... ».

Il Direttore Tecnico
L. Del Moro

Il Ministero trasmetteva subito la Relazione del Commissariato con le copie dei Rescritti Granducali, che gli erano stati inviati dall'Archivio di Stato, all'Avvocatura Erariale, per averne il parere, che venne dato con lettera del 15 luglio 1890 dall'Avvocato Generale, di questo tenore:

« Non posso disconoscere che, pei nuovi elementi raccolti da cotesto On. Ministero e pelle gravi considerazioni fatte dal Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana nel suo elaborato rapporto del 9 giugno u. s. si abbiano argomenti per oppugnare le pretese dell'Arcispedale di S. Maria Nuova, fondati in fatto ed in diritto e nel sommo interesse che ha lo Stato di vedere conservate nei propri Musei preziose opere d'arte ».

« Credo anch'io si possa e convenga sostenere, che il Rescritto del Granduca di Toscana del 15 aprile 1825, col quale si ordinava che alcuni dipinti, posseduti dal suddetto Arcispedale, fossero depositati, per esservi meglio costuditi e restaurati nella R. Galleria, non abbia potuto essere inspirato che dal provvedimento d'ordine generale, con cui Leopoldo I fin dal 22 marzo 1773 sul rapporto del perito antiquario della stessa Galleria approvava il progetto di una raccolta in questa degli oggetti d'arte sparsi in taluni luoghi pubblici. Quel rescritto, invero, venne dopo il rapporto del Direttore della Galleria delle statue de' 9 aprile di quello stesso anno 1825; rapporto, col quale si chiedeva che si continuasse a fare la scelta di opere d'arte esistenti in luoghi pubblici per trasferirli nella R. Galleria « all'oggetto di riunire i capi d'opera di

« pubblica pertinenza in un sol luogo a maggiore decoro « della Nazione e comodo degli studiosi, e per *assicurare* « eziandio la *buona e* PERENNE *conservazione* dei monu- « menti medesimi ».

« Il Rescritto stesso, pertanto, il quale si riconnette probabilmente all' accennato provvedimento d'ordine generale non sembra abbia carattere precario; dappoichè nessuna parola vi è che accenni al provvisorio, e il fine poi, da cui fu determinato evidentemente, fu quello di togliere dal possesso del Luogo Pio pregevoli oggetti d'arte, non tanto per esser meglio conservati, quanto per essere riuniti agli altri a corredo e complemento della Collezione della galleria di spettanza dello Stato, al quale senza dubbio competea e compete l'alta sorveglianza sugli oggetti medesimi nell' interesse dell' arte, patrimonio della Nazione ».

« Può dirsi insomma, che il rescritto del 1825 contenga una misura definitiva, da dovere perennemente osservarsi nell' interesse dell' arte e del paese; misura che non potrebbe quindi essere revocata se non da un atto sovrano, allo stesso modo che si ordinò ».

« È vero che in quel rescritto si disse che la consegna dei quadri dovesse essere accompagnata da un atto, mediante il quale potesse in qualunque tempo constare della proprietà dei medesimi nello spedale. Ma quella riserva di proprietà parmi che, dato quel fine del provvedimento, sia da intendersi in un senso limitato, non già che l'Arcispedale potesse a suo beneplacito far cessare gli effetti del rescritto, riprenderli i quadri, disporne anco per venderli, come mostra di voler fare oggi; sia da intendersi, cioè, come una mera affermazione del diritto di proprietà da valere per quanto esso può valere in ragione e in rapporto dell'oggetto: rispetto al quale, il contenuto del diritto stesso non può essere così ampio come lo dà l'art. 436 del codice civile ».

« La proprietà dei quadri è senza dubbio dell' Arcispedale; ma questo nel caso concreto, per la natura speciale degli oggetti su cui essa si afferma, la vede circoscritta alla sodisfazione di sapere che gli oggetti stessi sono suoi ».

« La questione è grave e può apparire dubbia; non lo disconosco. Ma le accennate ragioni, e tutte le altre desunte dall'origine storica del patronato sull'Arcispedale, esercitata dapprima dalla famiglia Portinari, poi dai Sovrani Medicei, ragione a cui pure si riporta la suddetta nota del Commissariato, dimostrano per lo meno la convenienza di non cedere alla domanda del Luogo Pio se non per sentenza del Magistrato; troppo manifesto essendo l' interesse della ragione a che quei dipinti rimangano dove sono. E confido nella vittoria ».

« Ma dato pure che dal Magistrato ciò non potesse ottenersi, vi è da ripromettersi però che per lo meno, ritenute in vigore tuttora le leggi toscane de' 23 ottobre 1818 e 13 gennaio 1859 sulla inalienabilità degli oggetti d'arte, esso sia per ordinare che la restituzione dei dipinti è soggetta a quel vincolo, al divieto cioè di poterli vendere ».

Avuto il parere favorevole della R. Avvocatura Erariale, il Ministero domandava di nuovo sulla controversia il parere del Consiglio di Stato, la cui *Sezione dell'Interno*, nell'adunanza del dì 1.° agosto 1890, così formulava le proprie conclusioni:

« Considerato:

« Che i nuovi elementi raccolti dal Ministero e le conclusioni messe innanzi dal Commissariato dell'Antichità e Belle Arti della Toscana, nel suo elaborato rapporto del 9 giugno u. s., hanno un'importanza che non può disconoscersi e somministrano in fatto ed in diritto validissimi argomenti per oppugnare le pretese dell'Arcispedale di S. Maria Nuova, sia riguardo alla sua domanda di ottenere la restituzione dei quadri *(depositati nella Galleria)*,

quanto e più rispetto alla chiesta autorizzazione per procedere alla vendita dei medesimi ai facoltosi italiani »;

« Infatti se si considera lo scopo ed il tenore letterale del Rescritto Granducale del 15 aprile 1825, è evidente come il provvedimento che con quello si adottava non avesse affatto carattere temporaneo, e che però, salvo il diritto di proprietà, riconosciuto e riservato al Pio Luogo, sopra i dipinti in questione, rimaneva in modo definitivo stabilito che i medesimi dovessero restare depositati nella Galleria di Firenze, onde *fosse provvisto alla loro conservazione* ed al decoro di una delle più notevoli collezioni d' arte »;

« Che conseguentemente fino a che quel sovrano provvedimento non venga revocato dalla competente autorità, deve continuare a perdurare il suo effetto » ;

» Che se si abbia riguardo, oltrechè alle parole ed allo spirito del detto Rescritto, a tutte le altre ragioni desunte dalla origine storica del Patronato sull'Arcispedale, esercitato dapprima dalla famiglia Portinari, poi dai Sovrani Medicei, ragioni largamente svolte nella sopraccennata Nota del Commissariato, apparisce anche più chiaro, come il Governo abbia buon fondamento per opporsi alle pretese del Pio Luogo di ottenere la restituzione di tali dipinti »;

« Che ad ogni modo poi sarebbe immutabile nel Governo il diritto di opporsi alla vendita dei medesimi, e ciò in base alla notificazione della I. R. Consulta dei 23 ottobre 1818, ed al Decreto Granducale del 13 febbraio 1859 ritenuti, per costante giurisprudenza giudiziaria e amministrativa, sempre in vigore nelle Provincie Toscane. —

« Per questi motivi

« La Sezione opina che il Governo non abbia ad aderire alle pretese del Consiglio Amministrativo dell'Arcispedale di S. Maria Nuova di Firenze ».

Qui terminano gli atti del Commissariato per le antichità e le Belle Arti, poichè dopo la sua soppressione, avvenuta sullo scorcio del 1891, le pratiche, che si riferiscono all' acquisto delle opere d' arte dell' Arcispedale, vennero condotte dalla Direzione dell RR. Gallerie e Musei. E di quelle pratiche ha dato breve notizia, come ho accennato, il Ridolfi nel suo recente libro: *Il mio Direttorato delle Regie Gallerie Fiorentine.*

CATALOGO DELLE OPERE D'ARTE

A. — *Dipinti depositati fin dal 1825 nella Galleria degli Uffizi.*

ANGELICO (Fra) — L' Incoronazione della Vergine.
MEMLING — S. Benedetto.
MEMLING — Ritratto virile che si crede quello di un Portinari.
(Citati nella Relazione)

LORENZO DI CREDI — La Vergine adorante.

STRADANO — La Crocifissione.

ANONIMO DEL SECOLO XV — La Madonna col Figlio in mezzo a S. Benedetto e a S. Egidio.

IGNOTO TOSCANO DEL SECOLO XV — Miracolo di S. Benedetto.

B. — *Per acquisto, nella Galleria degli Uffizi.*

VAN DER GOES — L' Adorazione dei pastori. Grandioso Trittico.
Fra BARTOLOMMEO e MARIOTTO ALBERTINELLI — Il Giudizio Finale (Affresco)
(Citati nella Relazione)

ANDREA DEL CASTAGNO — Il Crocifisso, la Vergine, S. Giovanni, S. Benedetto e S. Romualdo. (Affresco).

BOTTICELLI SANDRO — La Vergine col Figlio in grembo, S. Giovannino e Angeli.

ANGELICO (Fra) — (Scuola ?) — La Vergine in trono sostiene sulle ginocchia il Figlio in atto di benedire quattro Angeli.

ANDREA e JACOPO ORCAGNA — S. Matteo Apostolo, ed episodi della vita del Santo. — Grande tavola da altare, allogata il 15 dicembre 1367, già attribuita a Mariotto di Nardo.

LORENZO DI NICCOLÒ GERINI — Gradino apposto alla predetta tavola degli Orcagna, già attribuito a Spinello.

CAPPONI RAFFAELLO — La Vergine in trono col Figlio sulle ginocchia, e ai lati S. Zanobi e S. Francesco; genuflessi sul davanti i coniugi committenti della tavola.

SOGLIANI GIO. ANTONIO. — La Vergine Annunziata dall'Angelo.

SOGLIANI — Santa Brigida che appare ad alcune monache del suo ordine alla presenza di varii Santi.

SOGLIANI — Disputa di molti padri della Chiesa intorno alla Concezione di Maria Vergine.

ROSSELLI COSIMO — La Vergine col Figlio in gloria e vari Angeli.

SPINELLO D' AREZZO — Trittico rappresentante nella parte centrale la Crocifissione, nelle laterali sei Santi.

SCUOLA DEL GHIRLANDAIO — Gli Evangelisti. — Tavola che era stata innestata con la parte superiore del Trittico anzidetto.

MACHIAVELLI ZANOBI (?) — Lo Sposalizio di S. Caterina.

SCUOLA UMBRA — La Vergine col Figlio in braccio seduta su di un guanciale posato in terra.

BUONACCORSI NICCOLÒ DA SIENA — Andata di Maria Vergine al Tempio.

ROSSO FIORENTINO — La Vergine in trono col Figlio sulle ginocchia, adorati da quattro Santi; in basso due Angioletti che suonano il liuto.

Nel Museo Nazionale.

ANDREA DEL VERROCCHIO — La Madonna col Figlio, altorilievo in terracotta, *citata nella Relazione.*

LUCA DELLA ROBBIA — La Vergine col bambino Gesù in braccio, bassorilievo in terracotta invetriata, con tabernacolo intagliato e dorato.

MANIERA DEI DELLA ROBBIA — La Vergine col Bambino, piccolo bassorilievo in terracotta invetriata.

MANIERA DEI DELLA ROBBIA — Fregio circolare con ornamenti a bassorilievo coloriti in terracotta invetriata.

ANDREA PUCCI DA EMPOLI, orafo — Gradino in piastra d'argento con molte figure di Santi e ornamento eseguito in metallo e smalto. Porta scritto il nome dell' artefice.

ANONIMO DEL SECOLO XV — Bassorilievo in stucco colorato, rappresentante la Vergine col Figlio.

ARTE FIORENTINA DEL SECOLO XV — La Madonna col Figlio adorata dagli Angeli, bassorilievo in terracotta.

ANONIMO FIORENTINO DEL SECOLO XV — Ritratto di una monaca, busto al naturale in terracotta colorita.

ANONIMO DEL SECOLO XV — La Vergine col Figlio in trono, altorilievo di stucco colorito.

JACOPO DELLA QUERCE (attribuzione) — La Madonna, seduta dentro un piccolo e ricco tabernacolo, col Figlio sulle ginocchia, altorilievo in terracotta colorita.

PIAMONTINI GIUSEPPE — Gruppo in bronzo rappresentante quattro figure aggruppate, una delle quali è S. Luigi Re di Francia. La base è di pietra di paragone, ornata di bronzi dorati. Porta la firma dell' autore con l' anno 1723.

GHERARDO FIORENTINO — Messale in pergamena, eseguito per la Chiesa di Sant' Egidio, legato in stoffa antica gialla a fiorami. Contiene ancora sei pagine interamente storiate in miniatura. Manca di quella di cui parla la Relazione del Commissariato. È arricchito di finissime code e fregi che dividono ogni pagina in due colonne. Le iniziali in numero di 107, sono miniate a figure ; e di queste ve ne sono di piccole a profusione in ogni carta.

GHERARDO FIORENTINO — Breviario in pergamena, eseguito anch' esso per la Chiesa di Sant' Egidio, legato in pelle scura compressa in oro, con due pagine interamente storiate ed ornate, con diciannove iniziali miniate a figure e con più code di ornamenti e figure.

LORENZO MONACO (attribuiti a) — Sei Corali in pergamena, con le iniziali miniate a figure.

ANONIMO DEL SECOLO XV — Croce processionale, in metallo bulinato e dorato.

ARTE FIORENTINA DEL SECOLO XV — Croce processionale di bronzo ornata di piccoli bassorilievi.

QUATTRO CASSONI, tre decorati di storie dipinte, e uno di gigli (Secolo XV).

CAMPANELLO DI BRONZO con arme Medicea, ornato di putti, e con manico formato da un putto che suona il cembalo (Secolo XVI).

ERRATA				CORRIGE
Pag. 7	lin.	19 -	*pende*	*scende*
» 14	»	3 -	*da Bione.*	*da Bione*
» 15	»	8 -	*quel verso*	*quel distico*
» 26	»	11 -	*narrano*	*narrarono*
» 43	»	18 -	*una*	*une*
» 46	»	6 -	*ensable*	*ensemble*
» 47	»	18 -	*questo fu distrutto*	*questa fu distrutta*
» 71	»	25 -	*che loro incombe*	*che ad esso incombe*
» 73	»	9-10 -	*toglire*	*togliere*